Estética y hermenéutica

Hans-Georg Gadamer

Introducción de Ángel Gabilondo
Traducción de Antonio Gómez Ramos

LECTURA Y CULTURA SIN EGOÍSMOS
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

tecnos

COLECCION METROPOLIS

Estética y hermenéutica

COLECCION METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

Hans-Georg Gadamer

Estética y hermenéutica

Introducción de
Ángel Gabilondo

Traducción de
Antonio Gómez Ramos

SEGUNDA EDICIÓN

tecnos

Diseño de cubierta:
Joaquín Gallego

Impresión de cubierta:
Gráficas Molina

1.ª edición, 1996
2.ª edición, 1998

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) Tübingen, 1976-1986
© de la Introducción, ÁNGEL GABILONDO, 1996
© EDITORIAL TECNOS, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-2819-7
Depósito Legal: M. 24.186-1998

Printed in Spain. Impreso en España por Anzos, S. L.
Pol. Ind. Cordel de la Carrera - Fuenlabrada (Madrid)

ADVERTENCIA

ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES EXCLUSIVAMENTE EDUCACIONALES

QUEDA PROHIBIDA
LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras" ,

—Thomas Jefferson

COPIA PRIVADA

Para otras publicaciones visite
www.lecturasinegoismo.com
Facebook: Lectura sin Egoísmo
Twitter: @LectSinEgo
o en su defecto escríbanos a:
lecturasinegoismo@gmail.com
Referencia: 1367

Índice

INTRODUCCIÓN: LEER ARTE, por Ángel Gabilondo ..... *Pág.* 11

1. Una plétora de textos 11
2. Textos de lectura 14
3. Arte y comprensión 17
4. Textos de conversación 20
5. La estética en la hermenéutica 22
6. Arte como declaración 25
7. El arte lector 27
8. El arte en la ejecución 30
9. La práctica hermenéutica 33
10. La lectura de la traducción 36
11. El arte como recuerdo 39

BIBLIOGRAFÍA 43

NOTA SOBRE LA PRESENTE RECOPILACIÓN 47

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA

I

1. ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA (1964) 55
2. SOBRE EL CUESTIONABLE CARÁCTER DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA (1958) 63
3. POETIZAR E INTERPRETAR (1961) 73
4. ARTE E IMITACIÓN (1967) 81

II

5. SOBRE POÉTICA Y HERMENÉUTICA (1968/1971) 97
6. DE LA CONTRIBUCIÓN DE LA POESÍA A LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD (1971) 111
7. POESÍA Y MÍMESIS (1972) 123
8. EL JUEGO DEL ARTE (1977) 129
9. EXPERIENCIA ESTÉTICA Y EXPERIENCIA RELIGIOSA (1964/1978) 139
10. INTUICIÓN E INTUITIVIDAD (1984) 153
11. FILOSOFÍA Y POESÍA (1977) 173
12. FILOSOFÍA Y LITERATURA (1981) 183
13. POESÍA Y PUNTUACIÓN (1961) 203

III

14. SOBRE EL CARÁCTER FESTIVO DEL TEATRO (1954) 213
15. ¿PINTURA CONCEPTUALIZADA? SOBRE EL LIBRO DE GEHLEN *ZEIT-BILDER* (*IMÁGENES DE ÉPOCA*) (1962) 223

16. Del enmudecer del cuadro (1965) 235
17. Imagen y gesto (1967) 245
18. Sobre la lectura de edificios y de cuadros (1979) 255
19. Kafka y Kramm (1990) 265

IV

20. Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo») (1992) 279

Índice de nombres 309

Índice de conceptos 313

Die philosophische Bedeutung der Kunst besteht in unserer Weltstunde vor allem in dem Umstand, dass es die Wissenschaft und in erster Linie die Naturwissenschaften sind, die die Denkweise der Philosophie bestimmen. So ist jede Erinnerung an die Kunst eine Korrektur an der Einseitigkeit der modernen Weltorientierung.

H.G.G.

[En este momento de nuestra historia, el significado filosófico del arte reside principalmente en la circunstancia de que son las ciencias, sobre todo las ciencias naturales, las que determinan el modo de pensar de la filosofía. Así, cada recuerdo del arte es un correctivo a ese carácter unilateral de la orientación moderna del mundo.]

Introducción

Leer arte

1. UNA PLÉTORA DE TEXTOS

Los textos aquí recogidos son una selección que el propio Gadamer ha autorizado y reconocido expresamente dejando constancia escrita de su aprobación. Pero al hacerlo, y de modo muy consecuente con una posición hermenéutica, añade: «Soy, además, por principio, de la opinión de que no es realmente el autor, sino el editor o el traductor quien mejor sabe cuál es la elección correcta para sus lectores» [1]. Sin embargo, esto no ha impedido dos interesantes sugerencias suyas, la de incluir *Kafka und Kramm* (en lugar de *Kramms Kafka-Zyklus,* que sin ilustraciones resultaba menos oportuno) y la de incorporar un nuevo texto extraordinario, «Wort und Bild? "so wahr so Seind"», que puede considerarse de especial relevancia en esta «antología».

Tal vez la propia palabra *antología* no sea la más adecuada para una recopilación que no pretender ser, como la etimología parecería exigir, un «florilegio», ni, como ciertos usos podrían dar a entender, un recorte de textos especialmente significativo. Se trata más bien de «una plétora de pequeñas charlas y ensayos» (*eine Fülle kleinerer Reden und Aufsätze*) [2], y sin embargo, por ello, su propósito es más ambicioso. No sólo por una sobreabundancia en algunos aspectos que pueden quedar reiterados y subrayados sino, a la par, por su afán de cierta completud que quizás viene a rellenar espacios hasta ahora no suficientemente ocupados. Con ello se corren todos los riesgos de un

---

[1] Carta al traductor, 19 de diciembre 1992.

[2] Así caracteriza Gadamer los textos reunidos en el volumen 8 de sus *Gesammelte Werke, GW,* J.C.B. Mohr, Tubinga, 1985-1995; pról., p. VI. Se propone, por tanto, el juego correspondiente al escribir y hablar que reclama la tarea del lector como oyente. Gadamer nos convoca a la obra de arte del lenguaje, la de oír que enlaza forma y canto, no un mero dejarse arrastrar por las palabras. Cfr. «Schreiben und Reden», *Hermeneutik im Rückblic, GW,* 10, pp. 354-355.

peculiar derroche. Son textos, en todo caso, que si llegan a ser considerados como *plétora* es porque responden a un determinado conjunto de cuestiones que podrían recogerse en los escritos de Gadamer al respecto, que abarcan prácticamente treinta años como, por otra parte, se ha hecho en el volumen VIII de sus obras, bajo el pregnante título de *Arte como declaración* (*Kunst als Aussage*) o en el IX (*Hermeneutik im Vollzug*), verdadera muestra de *Hermenéutica en acción —ejecución y consumación—*[3].

Esta permanencia del asunto resulta indicativa. No es sólo cuestión de recurrencia de los temas. Confirma, más bien, además del interés o de las dificultades del mismo, el modo de proceder de Gadamer. Los textos responden a encuentros efectivos, no son, sin más, proferidos ante un determinado lector, sino que cuentan con él. Toman de verdad en serio la palabra del otro. Tienen que ver con él. Son *considerados,* esto es, en efecto se gestan y resultan en el diálogo con reconocidos lectores, en ciclos, jornadas, congresos, simposios. Son, en todo caso, coloquios. Leerlos es intervenir en la conservación en que consisten, en ese común lugar no sólo para quien lo escribió y quienes lo leen, sino incluso para Gadamer, que es hoy ya un espacio privilegiado de conversación. No buscan ser lecciones magistrales (*Vorlesungen*) entendidas como lecturas ante un auditorio, sino que reclaman esa experiencia que es comunicación. Una conferencia es una reunión para tratar con otros un asunto, para llevar conjuntamente algo. Responde a lo que es una conversación. El auditorio no es mera audiencia: corresponde; es cuestión de hablar con él. Más aún en el caso de un *ensayo.* No es una pura tentativa, sino una efectiva opción, una decisión, una apuesta. En él uno mismo ha de ponerse radicalmente en juego, para con los otros —y, por supuesto, para sí— y vivir como permanente ensayo. Tal vez por ello esta «Introducción» parte de la necesidad de reconocerse en los textos de Gadamer y de demorarse en ellos, más que de perseguirlos como objetivo para señalar coincidencias, familiaridades o influencias.

Los textos de Gadamer preservan esta postura y posición. Están tejidos con Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Heidegger y tantos otros lectores y lecturas [4]. Sería suficiente este terreno privilegiado para sub-

---

[3] H. G. Gadamer, *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage, GW,* 8, 1993; y *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug, GW,* 9, 1993.

[4] No es necesario insistir. Gadamer reconoce con gozo haber encontrado dos grandes maestros: uno *Platón,* el otro *Hegel* («Von Lehrenden und Lernender», *GW,* 10, pp. 331-335, p. 334). Lo interesante es ahora su modo de proceder *a partir de* sus textos, su lectura *de* los mismos: de una reivindicación del quehacer poético (que no queda

rayar a quien es considerado como uno de los filósofos alemanes más importantes del siglo XX y sin duda uno de los más reconocidos hoy en el mundo entero [5]. Aún prosigue su espléndida labor ejercida desde 1949 en la Universidad de Heidelberg, tras su tarea en Leipzig y Fráncfort. Si *Verdad y método* es ya un clásico contemporáneo [6], su lectura a partir de Hegel o de Heidegger, quien dirigió su tesis de habilitación en 1929 [7], reescribe efectivamente la tradición filosófica. Ya Platón y Aristóteles, por ejemplo, son *otros* para nosotros gracias también a Gadamer. De interlocutores han venido a ser espacio de lecturas y conversaciones: nuestros antiguos contemporáneos. Son también «nuestros griegos y sus modernos» [8]. Con ello se propicia una simultaneidad de experiencias. Nos da una lectura del tiempo que lo habita de un modo *inaudito* para nosotros y lo hace quien confiesa que la filosofía no le ha dejado nunca en paz, tal vez porque ha hecho la experiencia de intentar comprender y se ha visto abocado a la necesidad de preguntar. Y ello desde la convicción de que la vida siempre se vuelve a velar; es reveladora y ocultante (releído así Heidegger). Tal vez alguien que ya sabe que no comprenderemos nunca del todo. Por eso se trata de un inevitable preguntar que se plantea lo que no queda resuelto en una determinada respuesta. Esta perplejidad, formulada también por Kant, no es sino confirmación de finitud. La hermenéu-

---

prendada de tópicas palabras de Platón, ni las malentiende «platónicamente»), a una reconsideración del arte (que no se ciega prendida en lo dicho por Hegel). Gadamer lee y se lee *en* ellos.

[5] Nacido en 1900, se trata, por otra parte, de un «Testigo del siglo», como recuerda el más reconocido lector de Gadamer en nuestro país, Emilio Lledó: «En el 90 aniversario de H. G. Gadamer. Presentación a Gadamer, H. G.», en *La herencia de Europa,* Península, Barcelona, 1990, pp. 7-15.

[6] El precio que el propio Gadamer ha pagado por ello es el de cierto olvido de otros importantes escritos, apenas citados. La amplia bibliografía sobre Gadamer se concentra, en gran parte, en estudios que se refieren a *Verdad y método,* que espera, quizás, una lectura en profundidad. Tal vez ello obedece, a su vez, a que no se ha dispuesto hasta ahora, ni siquiera en alemán, de una recolección adecuada de sus textos.

[7] Ya en 1929, como joven *Privat-Dozent* y durante un semestre del Seminario de Filosofía, Gadamer se ocupó de la cuestión: «¿Qué es propiamente leer?» («Ist es eine Art Auffürung auf einer inneren Bühne»): «Hören-sehen-lesen», *GW,* 8, pp. 271-285, p. 273. Para contestar años más tarde: «La lectura no es una representación teatral interna»: «Über das lesen von Bauten und Bildern», *GW,* 8, p. 336; trad.: p. 262.

[8] Así se titula precisamente una interesante recopilación de escritos en los que se reconoce a los griegos en «nuestros» textos. Ya no sólo como lecturas, sino también como lectores. AAVV, *Nos Grecs et leurs modernes. Les strategies contemporaines d'appropiation de l'antiquité,* ed. B. Cassin. Cfr., por ej., la experiencia de Gadamer sobre la lectura de Heidegger de los griegos. Se pregunta: «¿quién habla?» (trad. en Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 255).

tica es entonces diálogo entre quienes se saben finitos y reclaman espacios *sanos, decentes, veraces* (términos que han de ser releídos sin quedar fijados en prejuicios preestablecidos) [9], como forma de vivir un mundo quebrado, no de alejamiento de él.

Textos «para sus lectores» en cuanto que han sido ya dichos por ellos. Retornan a quienes, como tales, los reconocen legibles y, por eso, reescribibles. Esta plétora de textos aquí recogidos puede inscribirse, por tanto, en una cuestión fundamental para Gadamer: «El problema que me ocupa desde hace decenios es éste: ¿qué es propiamente leer?» [10].

2. TEXTOS DE LECTURA

Los textos aquí presentados buscan ser leídos [11]. En verdad están escritos con esa necesidad. Son, en efecto, un espacio de conversación. Y no sólo porque entre «la comprensión de un texto y el ponerse de acuerdo en una conversación hay un aspecto común fundamental: que toda comprensión y todo acuerdo tienen presente alguna cosa que uno tiene ante sí», dado que «también el intérprete comprende la

---

[9] La salud viene a mostrarse como rítmica de la vida, en todo un juego de presencias y velamientos, del retiro y de lo público, que es una metáfora viva de los diálogos y de quienes participan en ellos. *Über die Verborgenheit der Gesundheit. Aufsätze und Vorträge,* Suhrkamp, Fráncfort, 1993, pp. 133-148.

[10] «Über das lesen von Bauten und Bildern», *GW,* 8, p. 336; trad.: p. 262. Queda claro que la cuestión no se reduce a una teoría literaria de la lectura. La hermenéutica filosófica ni siquiera se reconoce en «los malentendidos» que provoca al respecto. Gadamer se cuestiona sobre ellos, reclamando más bien la posibilidad de que se comprenda su tarea (*VM II,* pp. 20-21) y de que la *experiencia del arte* no se reduzca a determinadas caracterizaciones de la «experiencia estética». En este sentido ha de insistirse en el diálogo con la denominada *Estética de la recepción* (cfr., por ejemplo, en castellano, las recopilaciones así tituladas de J. A. Mayoral, Arco Libros, Madrid, 1987, o de R. Warning, Visor, Madrid, 1989; o el texto de W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético,* Taurus, Madrid, 1987), más allá de lo que algunos relevantes miembros de la misma entienden de Gadamer (H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik,* Wilhelm Fink, Múnich, 1977; trad.: Taurus, Madrid, 1977, cfr. pról.) y con la que éste trata de entenderse. (Cfr. *GW,* 2, pp. 106 y 223; trad.: *VM II,* pp. 108 y 217.) «¿Qué es propiamente leer?», es pregunta ontológica. En ella se juega cuanto quepa ser y decir.

[11] Lejos de toda ingenuidad, se trata de hacerse cargo, al menos, de la cuestión expresada por Gadamer: «qué cosa sea leer, y cómo tiene lugar la lectura, me parece ser todavía una de las cosas más oscuras y más necesitadas de análisis fenomenológico» «Philosophie und Literatur», *GW,* 8, pp. 240-257, p. 245; trad.: p. 189.

cosa que le dice su texto» [12]. Además, a su vez, debido a que en una adecuada lectura se produce un auténtico trastorno y transformación en la que se cumple el verdadero destino del propio texto, que enriquece lo dicho en una unidad de sentido con una infinitud de cosas no dichas [13]. Textos escritos, por tanto, no sólo para ser leídos, sino, a la par, por haber sido leídos; más exactamente, que son legibles porque son ya lectura; que caben ser interpretados porque son ya interpretación.

Nada resultaría más ridículo que ignorar que estos escritos no son exclusiva propiedad de su autor (ahora Gadamer), olvidando que los textos son ya, asimismo, sus lectores y sus lecturas. Se inscriben en una conversación que se nos transmite en ellos y a la que somos convocados a participar. Y lo somos de pleno derecho, dado que, digámoslo abruptamente, «en cuanto que comprendemos estamos incluidos en un acontecer de la verdad» [14]. Incluidos e imbricados, implicados en un acontecimiento porque participamos en el acontecer. No es cuestión simplemente de ir satisfechos a la búsqueda de lo ya conocido en espera de confirmar lo que ya sabemos, ni de arroparlo bajo eso ya conocido, sino de verse afectados por lo que nos sale al encuentro. «No se puede entender si no se quiere entender, es decir, si uno no quiere dejarse decir algo» [15]. Dado que estamos dispuestos a semejante dejarnos decir algo, no sabemos ya todo mejor de lo que cabría decirse y necesitamos sumergirnos en algo y hacerlo con alguien [16], lo que en modo alguno se reduce a introducirse en los sentimientos del otro para adivinar su vida psíquica. No se trata de «jugar uno con el lenguaje», sino de un juego del propio lenguaje, ya que «es más bien el juego

---

[12] *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (*WM*), *GW*, 1, 1990, p. 384; trad.: Sígueme, Salamanca, 1977, p. 457.

[13] *WM*, p. 473; trad.: p. 561.

[14] Ibíd., p. 494; trad.: p. 585.

[15] «Asthetik und Hermeneutik», *GW*, 8, pp. 1-8, p. 6; trad.: p. 60. Se hace necesario cuestionar lo que se cree saber. «Al igual que sólo se puede dialogar con alguien que no lo sabe ya todo, sino que atiende a lo que al otro le llega y a lo que del otro le llega, así es también con el poema y con el diálogo con el poema. También el que interpreta debe dialogar de ese modo». «Gedicht und Gespräch. Überlegungen zu einer Textprobe Ernst Meister», *GW*, 9, pp. 335-346, p. 344; trad. en: *Poema y Diálogo. Ensayos sobre los poetas más significativos del siglo xx*, Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 142-155, p. 153.

[16] «Lo que se manifiesta en el lenguaje no es la mera fijación de un sentido pretendido, sino un intento en constante cambio o, más exactamente, una tentación reiterada de sumergirse en algo y sumergirse con alguien. Pero esto significa exponerse». «Text und interpretation», *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register* (*WM II*), *GW*, 2, pp. 330-360, p. 335; trad.: *Verdad y método II* (*VM II*), Sígueme, Salamanca, 1992, pp. 319-347, 324, p. 324.

mismo el que juega» [17]. Ser llamados a participar en él no es sino ser convocados a reconocernos en lo que somos, a hacer la experiencia en que consistimos. Vivir los textos es hacernos cargo de que nos concretamos en esa distancia —asimismo tejida— que nos constituye. Buscamos llegar a acuerdos en la lectura como lo hacemos en la conversación que en definitiva somos. Nos recordamos en aquélla. Y así como dialogamos en la *tradición* (tanto como con ella), en el *otro* (tanto como con él) y en *nosotros mismos* (tanto como con nosotros), nos jugamos en el juego (más que con él). La conversación no es instrumento, es método. La comprensión no supone un nuevo retorno *a* lo común (como si hubiera de accederse a un determinado lugar), sino *de* lo común, de la participación en ello, esto es, de la comunicación.

Comunicarse. Y no sólo entre nosotros. Tal parece ser la tarea. Ensanchar y ampliar los límites de lo decible, entre otros aspectos entre las diversas materias y disciplinas, entre las diversas facultades y, en definitiva, en una cierta recomposición en la que la verdad, el bien y la belleza reganen su posición en lo común, en su común sentido (que no se reduce a mero sentido común).

Podría decirse que los textos de Gadamer aquí recogidos son, en verdad, textos sobre el lenguaje. Más aún, son textos del lenguaje que, como escritura, confirman que éste ha accedido a su verdadera espiritualidad [18]. Textos escritos que nos dejan, tanto amparados como desamparados, en condiciones de leer. Textos que, con ello, cumplen la condición de la posibilidad de ser escritos, pero a la par, se muestran «extrañados» y reclaman espacios en nuestras conversaciones. Escritos y, en esa medida, corroborados en un cierto olvido que reclama consideración, la que otorga la lectura en común. Ni siquiera los textos en los que se recuerda que éstos no deben ser entendidos como expresión vital de la subjetividad de su autor [19] encuentran los límites de su sentido en el trazo de ese otro modo de saberse autor que, conociéndolo y diciéndolo, pretenda exorcizar la cuestión. Al decirlo se confirma, no se elude. Esta plétora de textos no halla su clave, sin más, en las buenas intenciones de este magnífico y espléndido Gadamer. Caben apropiaciones e interpretaciones nuevas. Es más, las precisan para vivir vidas diferentes. No nos ponemos en lugar de Gadamer, como «la interpretación no pretende ponerse en lugar de la obra interpretada» [20].

---

[17] *WM*, p. 493; trad.: p. 584.
[18] *WM*, p. 394; trad.: p. 470.
[19] Ibíd., pp. 389-399; trad.: p. 474.
[20] Ibíd., p. 404; trad.: p. 480.

Hacerse cargo de la palabra será escucharla como tarea de hallar las palabras que la preservan como pregunta, como cuestión abierta a nuevas interpretaciones.

3. ARTE Y COMPRENSIÓN

No se trata de definir la especificidad del arte por referencia a una dimensión de la conciencia autónoma y separada respecto de lo que cabe decirse de la acción y de la verdad [21]. Más aún, un planteamiento que no pretenda quedar fijado en tal perspectiva ha de cuestionarse lo que quepa entender por conciencia histórica en relación con una experiencia de verdad en concreto, no sólo *en* el arte sino *del* arte. Y más aún. Podría resultar llamativo que Gadamer, extraordinario lector de Hegel, insista en la verdad del arte, en lugar de añadirse al coro de los que cantan su fin. Pero Gadamer lee pertinentemente. El arte ya no será tanto sólo otro —uno más—, cuanto «otra manera de (del) ser». «El centro de gravedad de la estética de Hegel reside en la comprensión conceptual del arte como una figura de la verdad, o mejor dicho, como una serie de figuras, esto es, como la diferenciación e integración de los "modos de visión del mundo" en una historia filosófica del arte» [22]. *Leer Arte* no es cuestión únicamente del reconocimiento de las cualidades estéticas de la cosa, el cual conduciría a afirmaciones sobre su mayor o menor belleza, o el encuentro con un producto histórico, o el mero saberse, que es un tomar el objeto para sí mismo.

---

[21] Cfr. G. Vattimo, *Poesia e ontologia,* Mursia, Milán, 1985, 2.ª. Cfr. «Estetica ed Ermeneutica en Hans-Georg Gadamer», VIII, pp. 169-185; y «Estetica ed Ermeneutica», IX, pp. 185-209, p. 185.

[22] «Lyrik als Paradigma der Moderne», *GW,* 8, pp. 58-65, p. 64; trad.: p. 104. Gadamer se hace cargo de que la doctrina del carácter de pasado del arte no es una tesis histórica, sino filosófica. Y así la lee. Sería suficiente, por ejemplo, con recordar «Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst», *GW,* 8, pp. 221-231. No es cuestión de dejar prescribir (*vorschreiben*) la poesía y el arte, sino de reescribirlos en una adecuada lectura. «Cada prometido fin del arte viene a ser comienzo de un nuevo arte» («Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharacter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute», *GW,* 8, pp. 206-220, p. 220; trad. en: *La herencia de Europa,* Península, Barcelona, 1990, pp. 65-85.) En este mismo sentido ha de inscribirse el estudio introductorio de Rafael Argullol a la edición en castellano de *La actualidad de lo bello:* «El arte después de 'la muerte del arte'» (Paidós, Barcelona, 1991, pp. 9-23). Es una tarea del presente.

Adopta más bien la forma de un *encuentro* con algo otro a lo que uno paradójicamente copertenece. No es un mero objeto que se le enfrenta [23]. Y ese encuentro confirma la historicidad de la existencia como lectura y reescritura del propio pasado. Y con ello, obviamente, se subraya que la historicidad no es sólo asunto del objeto, sino de *la cosa misma*, y el sujeto no es un mero espectador, sino que, en caso de que quepa serlo, lo será en el proceso como parte constitutiva de la «procesión». El modo de proceder no será ya el suyo, sino el de tal *cosa misma.* Y a la par, es el reconocimiento de la pertenencia a un determinado mundo histórico. Por ello, la experiencia estética es radicalmente este encuentro con dicha pertenencia.

La lectura de Gadamer de la noción kantiana de juicio reflexionante como juicio de gusto, subraya esta dimensión en la que lo bello se ve imbricado y comprometido en la vida moral, en la concreta existencia histórica. Es más, dice de la copertenencia a una determinada comunidad siquiera ideal que, en todo caso, tiene sus raíces en una histórica y bien concreta. Este decisivo desplazamiento muestra que lo que digo al respecto está ya siempre comprendido en algo común que permite subrayar una mutua pertenencia en ello y que hace que la experiencia estética no se agote en mi subjetividad ni en la supuesta «objetividad» de un objeto, sino que radique en *la comunicabilidad.* El encuentro con *la cosa misma* no se reduce al que cabe hacer con el producto artístico. El encuentro es siempre *en* y *como* una experiencia. Sólo en este sentido es posible hablar de verdad.

Gadamer lee ahora a Heidegger subrayando y propiciando la apertura de una experiencia (a la que llama el *ser*) [24]. La crítica a la conciencia estética, los límites que la propia experiencia del arte reconoce respecto de la verdad de lo que experimenta y la necesidad de no quedar reducidos al modo como la conciencia estética piensa su experiencia implican, a su vez, no quedar fijados en ese modo de pensar bajo la forma —para Gadamer insostenible— [25] de la discontinuidad de las vivencias. La experiencia aquí reclamada es otro tipo de experiencia, aquella que pregunta a la experiencia del arte «qué es ella en verdad y cuál es su verdad, aunque ella no sepa lo que es y aunque no pueda decir lo que sabe» [26]. Así planteado, no sólo se ve modificado quien se ve involucrado en ella, sino que queda replanteada la cues-

---

[23] Queda el problema de lo irreductiblemente otro.
[24] *WM*, p. 105; trad.: p. 142.
[25] Ibíd., p. 105; trad.: p. 142.
[26] Ibíd., p. 106; trad.: p. 142.

tión de la verdad en el marco del «comprender». El asunto deviene tarea, la de preguntarnos qué es en verdad tal «comprender». Pero dado que «el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte» y «la experiencia de la obra de arte implica un comprender», la pregunta por la verdad del arte es siempre ya faena hermenéutica y no una mera reconstrucción o reproducción de la génesis de una obra, gran tentación del historicismo. Saber producir algo no es comprenderlo. Reconocerlo es, en buena medida, reponerlo en acción, reactivar la obra hasta procurar un decir incluso insospechado. La experiencia estética no se reduce a «conciencia estética».

Efectivamente se realiza un encuentro consigo mismo en el encuentro con lo otro de sí, pero tal encuentro preserva la dimensión de lo que cabe entender por tragedia y no se reduce a un mero verificarse en el que uno queda confirmado como lo que ya es, sino que deviene otro, siquiera algo nuevo que cumple lo que ya era. Hay, de hecho, novedad y, a la par, confirmación. De este modo, en efecto, se regana la consideración hermenéutica de *la verdad como experiencia*, en la que algo de hecho sucede. Sucede en lo disponible y hacedero, que regana la verdad como capacidad, pero, en todo caso, que exige, al menos para una adecuada comprensión de lo que permanece, su *ejecución* en términos de *aplicación y actualización*.

Es en este contexto en el que no sólo cobra su posición el lenguaje como medio universal de la experiencia, sino en el que se produce un decisivo desplazamiento para la experiencia misma. La forma de experiencia del ser ha de resultar «adecuada a nuestra finitud» y «sólo el centro del lenguaje, por su referencia al todo de cuanto es, puede mediar la esencia histórico-finita del hombre consigo misma y con el mundo». Ya Heidegger recuerda que «*el arte es un llegar a ser y acontecer la verdad*» y «la esencia del arte es poema», precisamente en la medida en que «el propio lenguaje es poema en sentido esencial». Gadamer insiste al respecto en que «la obra del *lenguaje* es la más originaria poetización (*Dichtung*) del ser. El pensar que piensa toda obra como poesía (*Dichtung*) y desvela el ser-lenguaje (*Sprachesein*) de la obra de arte está él mismo aún de camino al lenguaje [27]. Y así como en cada palabra resuena el conjunto de la lengua a la que pertenece y

[27] *WM*, p. 461; trad.: p. 548.

M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerks», en *Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5, Vittorio Klosterman, Francfort, 1984 (trad. Alianza, Madrid, 1995, pp. 11-74). Precisamente Gadamer publica por primera vez el texto ahora aludido («Die Wahrheit des Kunstwerks», *Neuere Philosophie I*, GW, 3 pp. 249-261, p. 261) como apéndice al citado de Heidegger (Reclam, Stuttgart, 1960).

deja aparecer la acepción del mundo que le subyace y, a la par, hace que radique en ella lo no dicho; del mismo modo, en todo hablar humano, por su finitud, « yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar» [28]. Pero el desplazamiento es más radical. Y lo recuerda Gadamer. La obra poetiza ser. Su lenguaje siempre *está* por venir.

No es cuestión de quedar atrapados en las aporías del subjetivismo. Si la hermenéutica «busca el reconocimiento de la trabazón de acontecer y comprender», a partir de la consideración de que «pensamos desde el lenguaje como centro» [29], esto es, en el «modo» del lenguaje, entonces, el estilo de relación es el de una conversación, que es la forma que adopta la mutua pertenencia del intérprete al texto/obra. Y si efectivamente la pertenencia viene a ser conversación, lo es en la dirección de la tarea de dar la palabra a lo ya dicho, con lo que la aplicación y la actualización se reganan como *apropiación e interpretación.* Es acontecer hermenéutico: «no nuestro hacer con la cosa sino el hacer de la cosa misma» [30]. Más aún, entonces la relación no es pura copia reiterativa de lo que es sino reproducción del sentido, es decir, un dar expresión a una relación con el conjunto del ser [31]. La interpretación resulta bella no porque copie aspectos que satisfacen necesidades de la vida sino porque corresponde a un modo de vivir, no a un «vivir en sí». Lejos por tanto del dogmatismo de un «sentido en sí» que habría de ser alcanzado por alguna supuesta sensibilidad o genialidad, la interpretación ha de vivirse, es experiencia y existencia. Así, tanto el *leer* como el *comprender* vienen a ser, como veremos, un hacer que algo vuelva a hablar de nuevo.

4. TEXTOS DE CONVERSACIÓN

La mutua pertenencia de quienes conversan no se reduce a la que se da entre ellos, ya que es, a la par, la que ambos reganan con lo que dicen. Más exactamente, no sólo con el texto que tejen con su conversación sino con aquel que en dicho texto queda entretejido y gracias al cual cabe algo así como los que conversan y su posible conversar. En esta medida «el hablar unos con otros pone de manifiesto

---

[28] *WM*, p. 462; trad.: p. 549.
[29] *WM*, p. 465; trad.: p. 552.
[30] *WM*, p. 467; trad.: p. 555.
[31] *WM*, p. 473; trad.: pp. 561-562.
Este dar la palabra es un dejar venir al lenguaje, un dar lugar; abre, propicia, procura. No lo puebla todo de palabras que copian lo que es.

un aspecto *común* de lo hablado. La verdadera realidad de la comunicación humana consiste en que el diálogo no impone la opinión de uno contra la del otro, ni agrega la opinión de uno a la del otro a modo de suma. El diálogo transforma una y otra. Un diálogo logrado hace que ya no pueda recaer en el disenso que lo puso en marcha. La coincidencia que no es ya mi opinión ni la tuya, sino una interpretación común del mundo, posibilita la solidaridad moral y social» [32]. Ello no obedece únicamente al carácter siempre lingüístico de la comprensión sino a que es en la ejecución de la conversación —la ejecución como conversación— donde y como se fijan los momentos portadores de significado del discurso. La comprensión implica la mutua correspondencia y pertenencia y, a la par, muestra que es en el elemento de la «conversación» en el que se desenvuelve el lenguaje [33]. Y tal desenvolvimiento no es puro despliegue ni deducción. Es asimismo fresca desenvoltura. Esta exposición es, en efecto, presentación y riesgo. Y no sólo para los que intervienen en la «conversación», sino para el lenguaje mismo. No airea un sentido ya fijado, ni se limita a orear la clausura, sacándola a la luz. Se hace cargo de la opacidad de lo otro como única vía para ser legible e incluso audible.

De este modo, la presentación se acompaña de esa cierta ausencia que nutre la distancia del lenguaje respecto de sí. Confirma por ello el tiempo como tiempo de conversación [34], experiencia de tránsito a algo otro, tránsito de algo otro. Así, aquella frase acuñada por Gadamer, «*el ser que puede ser comprendido es lenguaje*» [35], deja sobreenten-

---

[32] «Sprache und Verstehen», *WM II*, pp. 184-198, p. 188; trad.: *VM II*, pp. 181-194, pp. 184-185. Ello ha conducido a débiles e injustificadas lecturas de la posición de Gadamer. Hacerse cargo de la tradición, como de las palabras de los otros, no significa ni asentir sin más, ni contemporizar con todo, ni estar siempre de acuerdo. «Dejar hablar» es escuchar lo que se viene diciendo (lo que dice y lo que en ello se dice) y sólo en tal caso cobra sentido decir *no*, no como cierre a toda palabra sino como responsable reconocimiento de lo que no es tolerable, soportable o convincente, por sus argumentaciones, por sus efectos, por su inadecuada concepción... Entonces, el *no* es hegeliana negación determinada, no imposibilidad de todo hablar, sino declaración de nuestro decir, el modo de contar con ello, de escoger; esto es, de leer. Es un *no* sólo decible en verdad en la conversación.

[33] «Sprache und Verstehen», *WM II*, p. 198; trad.: p. 194.

[34] Cfr. «Über leere und erfüllte Zeit», *Neuere Philosophie II. Probleme-Gestalten*, *GW*, 4, pp. 137-156.

[35] *WM*, p. 478; trad.: p. 567. En la nítida lectura de Riccardo Dottori: «El lenguaje es en efecto, para Gadamer, el ser de todo lo que puede ser comprendido, el juego en el que todos jugamos, el reflejarse en sí del juego originario que constituye la esencia del movimiento de lo real; esto es, naturalmente, el lenguaje humano, el *logos*, la palabra» (Introducción a *L'attualità del Bello. Studi di estetica ermeneutica*, Marietti, Génova, 1986, pp. IX-XXIV, p. XIX.)

der para el propio Gadamer que «lo que es, nunca se puede comprender del todo. Deja sobreentender esto porque lo mentado en un lenguaje rebasa siempre aquello que se expresa» [36]. El que comprende y lo comprendido se median y transitan circularmente y reclaman una universalidad. De ahí que el retorno, que es recreación de lo común, no se limite a un puro consenso en ello, sino a un acuerdo que reconoce de modo radical un potencial de alteridad irreductible. De lo contrario, el diálogo no sólo carece de la lucha y confrontación que exigen la apuesta de una adecuada exposición, sino que sin esta decisión no se presenta justamente el lenguaje, no se desenvuelve, y no cabe hablar de comprensión: no hay acontecimiento de verdad.

La experiencia de la comprensión lo es no sólo de los límites del lenguaje sino, a la par, de su inagotabilidad. El acuerdo en lo común no borra las diferencias, se hace cargo de ellas. Gadamer abre así espacios —se abre como espacio— de fructífera y difícil lectura, a la vez, de Hegel y Heidegger. Aún más, en dicho acuerdo resuena como mutua correspondencia la pertenencia a aquello que les da que conversar, les pone fuera de sí en lo que verdaderamente es. Dejan de ser espectadores de lo que les ocurre para ser en verdad acontecer. En efecto, «el modo de ser de la cosa se nos revela hablando de ella» [37]. El conversar deviene arte. Y, con ello, el arte viene a ser otro. Esencialmente el de la recreación de un lenguaje común, que es un llegar a hablar *la cosa misma* [38]. A medida que se logra la conversación, se propicia esa transformación hacia lo común que no es sólo un común lenguaje.

5. LA ESTÉTICA EN LA HERMENÉUTICA

El título de esta recopilación de textos, *Estética y hermenéutica,* podría inducir a creer a un lector desatento que en el trabajo así denominado de Gadamer reside el sentido último de los textos aquí reuni-

---

[36] «Text und interpretation», *GW,* 2, pp. 330-360, p. 334; trad.: *VM II,* pp. 319-347, p. 323.

[37] '... wenn wir darüber reden'. Si hablamos de ello y cuando hablamos de ello. «Was ist Wahrheit?», *GW,* 2, pp. 44-56, p. 56; trad.: *VM II,* pp. 51-62, p. 62. De este modo, más que abarcar la verdad nos decimos envueltos, enredados en ella; tejidos en su acaecer.

[38] Entre estas dos situaciones, en apariencia tan distintas, como son la comprensión de un texto y el ponerse de acuerdo en una conversación, Gadamer subraya ya este aspecto fundamental. *WM,* p. 384; trad.: pp. 457-458.

dos. Leído éste, comprendidos todos. Cualquier otra consideración hablaría, más bien, de la inconveniencia de semejante título «genérico». Sin embargo, de una lectura considerada de los mismos se desprenderá que tal responsabilidad titular obedece a la apertura de cuestiones que propicia, a los espacios de intervención que reclama y, más aún, a que remite, a partir de la obra de arte, y más allá de cualquier relación externa entre ambas, a la necesidad de producir un desplazamiento en los planteamientos habituales al respecto. Su lectura atenta habla de la necesidad de proseguir. Pero situémonos, en efecto, en el punto de partida. «La obra de arte nos dice algo». Precisamente por ello resulta ser objeto de la hermenéutica, porque «como algo que dice algo pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender» [39]. Aquí radica la cuestión decisiva para Gadamer en el asunto que nos ocupa, la del lenguaje del arte y la legitimidad del punto de vista hermenéutico frente a la experiencia del arte [40]. Y esto ha conducido a su afirmación de que «la hermenéutica contiene [a] la estética» [41]. Tal polémica consideración establece el campo de batalla de la discusión en un campo de juego extremadamente fecundo. Gadamer la sostiene en un sentido definido y amplio que ahora interesa subrayar.

Hacerse cargo de lo que la obra dice y hacerlo comprensible a sí y a los otros pasa efectivamente por una experiencia, no sólo aquella *de que* «la obra de arte nos dice algo», sino aquella *en la que* «la obra de arte le dice algo a uno» [42]. Y si uno viene a decir algo es porque alguien le dice algo a uno. Y *si cabe* algo así como alguien que dice —responde de ello— a alguien —otro que escucha y responde a ello—, es porque ambos, más allá de la cualidad del objeto artístico del que hablan, se hablan en él; esto es, copertenecen a lo que, común, les da que hablar, hizo ya posible la obra y ahora permite su obrar. La comprensión, entonces, no se reduce a la fijación en *lo dicho,* sino que se trata de encontrarse *con* su sentido; más aún, de sentirse alcanzado por ello y verse involucrado (hallarse en *lo dicho en verdad*). Así, el encuentro es consigo mismo; mejor, con lo propio, y produce una suerte de concentración de lo que se dice en la autocomprensión y orientación en el mundo. Con ello, lo que se dice le dice a uno. Se trata de una experiencia en la que todo relato de uno mismo se ve afectado y concernido; no sólo tocado por un nuevo contenido, sino que su decir

---

[39] «Ästhetik und Hermeneutik», *GW,* 8, pp. 1-8, p. 3; trad.: p. 57.
[40] «Ästhetik und Hermeneutik» p. 4; trad.: p. 58.
[41] Ibíd., p. 5; trad.: p. 59.
[42] Ibíd.

se altera. Es el contexto de sentido el que está en juego porque algo «le habla a la propia autocomprensión *de cada uno*»: es «el lenguaje del arte» [43].

El arte es el de la transmisión de *eso dicho que,* dado que se dirige a la comprensión de otro, marca siempre la distancia entre *lo dicho* y *lo que se dice.* Esto sólo se hace patente en un determinado encuentro que únicamente se cumple de nuevo por la experiencia del arte de la comprensión en atención a «la ilimitada amplitud de su mirada» [44], ya que, a pesar de ser la obra de arte única, contiene en sí la virtualidad de todo ente de ser susceptible de decir algo. Es palabra dispuesta que produce alteración y que procura un ámbito de trastorno de lo que podría considerarse ya dicho y zanjado. En tanto que palabra dispuesta, no es mera palabra ya dada sino rebosante, con un sentido excesivo, fuerte, que compromete el gran contexto de sentido. Gadamer no sólo extiende el punto de vista hermenéutico al lenguaje del arte, sino que subraya el lugar privilegiado de la estética como elemento de la hermenéutica general [45]. La obra de arte, en efecto, pertenece a lo que tenemos que comprender, pero a la par, la comprensión es arte que ha de ser de nuevo leído permanentemente en tanto en cuanto se va diciendo como lo comprendido, es decir, como obra. La comprensión resulta abierta.

La obra de arte tiene su propio presente (que impide que se reduzca a su origen histórico o a la comprensión del autor); la comprensión también. Y, por supuesto, la interpretación. No es cuestión, por tanto, de «liberar» la obra de la sujeción de lo dicho para quedar fijados en la comprensión — reducida a lo comprendido— o a la interpretación — reducida a lo interpretado—. Además de la amplitud de juego de las posibilidades de interpretar la obra, está, a la par, la de la lectura de las interpretaciones que, a su vez, vienen a ser obras. Pero la «liberación de lo dicho» dice algo más. Precisamente se cuestiona si la obra de arte *dice más* de lo que se proponía y consiste esencialmente en hacerlo. Dice de aquello que estriba en ser abundante y desbordante no sólo para todo lenguaje, también en el lenguaje mismo. Gadamer con ello transfiere conscientemente el problema sistemático de la *Estética* a la pregunta por la esencia del *arte* [46]. La obra de arte es, en este aspecto metódico, punto de partida. Pero lo que reclama no es simple-

---

[43] Ibíd., p. 6; trad.: p. 60.
[44] Ibíd., p. 7; trad.: p. 62.
[45] Ibíd.; trad.: p. 61.
[46] «Ästhetik und Hermeneutik», p. 2; trad.: p. 56

mente removerla, sino la experiencia de reponerla en acción; un hacer emerger. Con esta perspectiva, la de que vuelva a decir —mejor, que prosiga su decir—, el punto de vista hermenéutico resulta legítimo frente a la experiencia del arte. Si el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, eso obedece concretamente, no sólo al «modo de acceso» a ella, ni siquiera sólo primariamente a nuestro modo de ser, sino, a su vez, al correspondiente *modo de ser de la obra de arte* [47].

6. ARTE COMO DECLARACIÓN

Gadamer habla de «las obras creadas por los hombres para los hombres, eso que llamamos obras de arte» [48] y que pueden caracterizarse además porque afectan intrínsecamente. Se dicen como conversación pero guardan un estilo bien definido. «La obra de arte es una declaración (*Aussage*)» [49]. Si debe ser considerada «como un mito», «como una leyenda» (*Sage*), es porque tanto retiene lo que dice como, a la par, siempre una y otra vez, lo brinda. No se reserva pero es reserva: dice todo lo que puede, pero no lo puede todo. Ni siquiera puede decirlo. En ello reside precisamente su permanente hablar. Se reconoce como un *estar en algo con alguien,* esto es, hacerse cargo de una mutua implicación e imbricación. Y algo más. El que habla tiene algo que decir porque no sólo le pertenecen las cosas que dice, sino, sobre todo, porque copertenece a lo que dice, se dice a la vez en ello y corre el riesgo de exponerse (así se regana el sentido de la obra como presentación y exposición: *Darstellung*). Además copertenece con lo que dice a aquello en lo que se dice aquél a quien se dirige (a la comprensión de otro). En la declaración quedan dichos (como *dichos*) ambos. La obra permanece, es algo declarado. No es una mera declaración de gusto, es una declaración de verdad (de bien, de belleza) [50]. En ella uno es, a la par, «víctima» de lo que dice, y esa herida es y reclama una experiencia.

---

[47] *WM*, p. 106; trad.: p. 142.

[48] «Ästhetik und Hermeneutik», p. 3; trad.: p. 57.

[49] «Wort und Bild? "so wahr, so seiend"», *GW*, 8, pp. 373-399, p. 388; trad.: p. 295. Se trata de una declaración que habla una y otra vez. Frente a la proclamación *Ansage*, que es lo específico del texto jurídico, y la promesa (*Zusage*), lo específico del texto religioso, *Aussage*, declaración, es lo específico del texto poético. «Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit», *GW*, 8, pp. 70-79, pp. 74 y ss.; trad.: pp. 115 y ss.

[50] «Wort und Bild», *GW*, 8, pp. 380-381; trad.: p. 287.

En el arte como declaración se es testigo de algo que a mí me ocurre y más bien parece que me ocurre en el otro; me pone fuera de mí. La obra da de sí, entonces, si el artista se desprende de sí, sabe echarse a perder en esa forma de acaecer, ese riesgo [51]. Una acción de declarar o de declararse es un terreno de incertidumbres, dudas, ignorancias, que manifiestan ánimos, disposiciones. Aún más, en toda declaración de arte el reconocimiento no está exento de turbación, asombro e incluso, quizás, espanto [52]. Efectivamente se trata de una manifestación de lo que permanece oculto, manifestación que vislumbra y advierte acciones, acción que manifiesta acción y que lo hace con pretensión de verdad. Tal hacer ver, mostrar, poner de manifiesto, preserva el griego *déloûn,* en el que uno, a pesar de enfrentarse con algo extraño, se siente alcanzado, tocado por ello y convocado a acogerlo y tomarlo entre manos. Pero si lo acogemos es porque responde a una pregunta que nos hacemos, aunque quizás no ha sido ni siquiera formulada. Nos reclama e interpela. Únicamente así comprendemos, ya que «sólo comprendemos lo que comprendemos como respuesta a una pregunta» [53]. Y más, «nadie comprende las respuestas como preguntas si no las entiende como respuestas a las propias preguntas» [54].

«Arte como declaración» no es un mero rótulo inicial de supuestos escritos sobre *Estética y hermenéutica.* Es un *título* que se gana en la plena experiencia de la declaración del arte, que destella ahora en una plétora de textos de Gadamer. Precisamente *Aus,* el de *Aussage,* declaración, dice completud, dice que dice efectivamente, completamente, lo que es el estado de cosas, sin callar. Dice que es lo que en ella se dice. Es más, es un decir que es lo que dice. Las palabras quedan «grabadas» y resuenan en su literalidad (éste es su sentido poético). Sin embargo ocurre, como con las palabras del fluir de una conversación, que ninguna puede individualmente condensarla. En la declaración, en-

---

[51] Sobre ello nos hemos detenido en otra ocasión: cfr. «Del arte de hablar al arte como habla», en AAVV, *Imágenes, ¿todavía el hombre?,* Cruce, Madrid, 1994, pp. 11-37.

[52] «Ästhetische und religiöse Erfahrung», *GW,* 8, pp. 143-155, p. 155; trad.: p. 152.

[53] «Philosophie und Literatur», *GW,* 8, p. 240; trad.: p. 186. Sólo hay manifestación entretejida con la interpretación. No hay fenómenos al margen de ella. Hasta qué punto esto es así queda subrayado en la espléndida Introducción de Gadamer en el texto citado (pp. 240-243; trad.: pp. 183-186), en la que Aristóteles, Kant y Heidegger, por ejemplo, marcan la pauta del paso de un supuesto «dato puro» al compromiso histórico-temporal con la experiencia práctica de la vida. El ver empieza siempre por ser, «concebir como», no hay representaciones que no sean de aquél que las tiene... El desplazamiento regana la temporalidad de la comprensión.

[54] «Kafka und Kramm», *GW,* 9, pp. 353-361, p. 360; trad.: p. 274.

tonces, lo que está ante nosotros se yergue, no simplemente con la pretensión de decir algo más, sino de decirlo del todo (que es bien distinto del mero referir intencional); «es palabra, palabra plena» [55]. Esta su autonomía confirma su dimensión poética, la de toda declaración en la que venimos a quedar dichos (hechos) un poema, en adecuada correspondencia con el decir (*die Sage*) poético, porque es tal decir el que se atestigua a sí mismo, dado su carácter de *autocumplimiento:* es sonido ya sentido. Se dice en lo que dice. Pero su autocumplimento, ya que presenta la cuestión, no impide, antes bien propicia y confirma, que dicha cuestión sea abierta, tanto como para dar que decir. Es obra y, en ocasiones, con una intimidad que es ya proximidad, cercanía, y no siempre soportable. La leyenda es ahora legado que nos sale al encuentro. En la declaración nos confirmamos, pero al precio de hacer la experiencia trágica de lo que somos. Si para Gadamer el arte es considerado como declaración, *Estética y hermenéutica* no es el nombre de una relación o de una combinación, sino memoria y testimonio de mutua copertenencia al modo de proceder poético de la palabra como obra.

Ya la declaración no es sólo asunto de alguien que declaró a otro, sino de aquello que se declaró. Las palabras, efectivamente, preservan contenidos. Pero las palabras acaecen. No están dichas antes de decirse. Ni siquiera la palabra *Aussage,* a pesar de estar declarada, acontece antes de su declaración. En ella se juega, a la par, su significación [56]. Con ello la obra de arte es ya poema, con una cercanía e intimidad palmarias que, precisamente, la preservan.

7. EL ARTE LECTOR

La obra de arte declara (no es mudo vestigio, ruina, museo...) no sólo que algo ha sucedido, sino que lo sucedido corresponde a un suceder que puede reactivarse y recrearse. El ser de la obra es lo que es capaz de declarar y no se reduce a un mero objeto de placer (aunque este placer sea estético-histórico). Pero *el arte de volver a hacer hablar algo* exige esta lectura de la lectura. Gadamer subraya que tal es «la definición más sencilla de hermenéutica en el ámbito del arte y de la historia» [57]. «Hasta poder leer la obra». No es un mero mirar, «sino

---

[55] «Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit», *GW,* 8, p. 72; trad.: p. 113.

[56] Cfr. «Der Wahrheit des Worts», *GW,* 8, pp. 37-57, p. 41.

[57] «Über das Lesen von Bauten und Bildern», *GW,* 8, p. 333; trad.: p. 259. *Hacer*

ir a ella, darle vueltas, entrar y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo» [58]. Pero el arte de volver a hacer hablar algo es el *dejarlo hablar* (*etwas sprechen zu lassen*). Sólo así se comprende que toda obra de arte sea una respuesta que únicamente comprende si en ella late la cuestión. Es un *a qué responde* que no sólo es mera respuesta, sino que replantea la pregunta y hace precisamente cuestión de ella; dice de nuevo como nunca se dijo. La cuestión es ya otra cuestión.

De este modo, la lectura regana su consideración de auténtica *mímesis,* como recreación de las condiciones que propiciaron que algo fuera tan realmente activo como para dar lugar a lo que se hizo y dijo, a fin de que, en la atención no sólo a lo dado, sino al darse que da, lo sea de nuevo. Se trata de una auténtica operación, pero que tiene lugar gracias a la obra que nos sale al paso. Leerla al pie de da la letra será corresponder a su paso, a su pasar. Cuando leemos, vamos acompañando [59]. La obra así, en su virtualidad, «hace sonar una suerte de espacio de juego de posibilidades de actualización». En este sentido, la posición de Gadamer es relevante y notable: «la lectura me parece, de hecho, un prototipo de la exigencia que se le hace a cualquier contemplación de obras de arte, precisamente también de obras de las artes plásticas. Es cuestión de leer, con todas las anticipaciones y vueltas hacia atrás, con esta articulación creciente, con esas sedimentaciones que mutuamente se enriquecen de tal modo que, al final de ese ejercicio de la lectura, la conformación, aún con toda su articulada abundancia, se vuelva a fundir en la unidad plena de declaración» [60]. De este modo, *Aussage* (declaración) dialoga con *Auslegung* (interpretación). En definitiva, la propuesta es contundente: «Interpretar no es otra cosa que leer» [61]. Así se confirma que en la declaración no sólo se trata de que alguien tiene algo que decirnos, que le pertenece, sino que él pertenece con lo que dice a aquello que ambos se dicen y en lo que quedan dichos «para mayor gloria de lo que se dice». La obra toma el lugar de la palabra, lo preserva y es ella la que se cumple a sí misma sin necesidad de verificación externa. Hay mucho que decir, pero no por añadidura a lo que no se diga desde ella misma. El decir posible será tal en verdad si se corresponde con su poético decir (*Sage*).

---

hablar de nuevo al texto implica lo que Gadamer denomina «el don hermenéutico», que no es, de hecho, sino ser capaz de comprender. Ese don (*Gabe*) es, a la par, esta tarea (*Aufgabe*). Cfr. «Ästhetische und religiöse Erfahrung», *GW,* 8, p. 144; trad.: p. 140.

[58] Ibíd.

[59] «Wort und Bild», *GW,* 8, p. 387; trad.: p. 295.

[60] «Über das Lesen von Bauten und Bildern», *GW,* 8, p. 337; trad.: p. 262.

[61] Ibíd., p. 263.

Entonces la obra no es un objeto mudo [62] que espera ser leída. Es, en efecto, lectura y, como señalábamos, quien la hace es, no sólo intérprete, sino ya interpretación. Ello confirma la *pertenencia* del intérprete a su texto. Oír (*hören*) es correspondencia y reconocimiento de un mutuo pertenecer (*gehören*). Precisamente «el oír y el leer poseen la misma estructura temporal que el comprender, cuyo carácter circular es una de las constataciones más antiguas de la retórica y la hermenéutica» [63]. Se produce un retorno o reintegración del lector en el texto [64]. Y es aquí donde el asunto cobra un fecundo alcance.

Se trata de reconocer que es legítimo, incluso necesario, proceder de este modo, porque los recursos teóricos del arte interpretativo están tomados en buena medida de la retórica [65]. Es decir, leer no es, sin más, el modo de operación, comportamiento o experiencia que se reclama una vez «producida» la obra; más bien leer es ya el modo de proceder artístico en su conformación. Ser en verdad es ser legible y ello no liquida la opacidad de lo que hay. Al contrario, la confirma. El arte de generar una obra legible deja lugar a un determinado lenguaje, aquel que sólo existe en la conversación [66]. De ahí que, para Gadamer, sea fundamental al respecto el estudio de la praxis de la comprensión en la que acontece en verdad la obra de arte. Ni la obra se presenta nunca de una vez ni se lee jamás de una vez por todas. Es una convocatoria a una participación en lo común. De nuevo, comunicación. Leer lo que *se dice* en lo que nos habla es proseguir comprendiéndolo.

Es la lectura, y no la reproducción, el auténtico modo de experiencia de la obra de arte y la forma efectiva de todo encuentro con el arte. Es más, lo que se lee se realiza en la comprensión [67]. Pero si cabe decir «la lectura del arte» y si es viable leerlo, es en virtud de que él mismo procede —gracias precisamente a su modo artístico de proceder— leyendo artísticamente, es un leer que produce (y provoca)

---

[62] Gadamer da paso a otra suerte de *enmudecimiento*.

[63] «Text und interpretation», *GW*, 2, 357; trad.: p. 344. Gadamer concluye su texto aludiendo expresa y significativamente al alcance y sentido ontológico de este leer-oír: «nuestro oído oye y nuestra comprensión percibe el brillo de lo bello como su ser verdadero» (ibíd., p. 360; trad.: p. 347).

[64] Ibíd, p. 338.

[65] Cfr. «Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik, Metakritische Erörterungen zu Wahrheit und Methode», *GW*, 2, pp. 251-276, p. 236; trad.: *VM II*, pp. 225-265, p. 229.

[66] Cfr. *Die Unfähigkeit zum Gespräch*, *GW*, 2, pp. 207-215, p. 207; trad.: *VM II*, pp. 203-265, p. 203.

[67] «La lectura se convierte en el centro de la hermenéutica y la interpretación. Ambas están al servicio de la lectura, que es a la vez comprensión», «Zwischen Phänomenologie und Dialektik. Versuch einer Selbstkritik», *GW*, 2, pp. 3-23; trad.: *VM II*, pp. 23 y ss.

obras. La obra es resultado de determinadas lecturas: es interpretación; por eso es legítimo leerla, es legible, interpretable. La obra es ya articulación, decisión, valoración..., una determinada trama de *lo que hay.* Este modo de hacer (poético y trágico) es la condición de posibilidad de toda interpretación. Así destella de nuevo «la secreta "mismidad" (*Selbigkeit*) del crear y el recibir» [68].

8. EL ARTE EN LA EJECUCIÓN

Hacer brotar algo que, a su modo, ya está ahí. Tal parece ser una pertinente consideración de una adecuada comprensión. Es el arte de ejercer efectos, pero desde algo en lo que somos, a lo que estamos inexorablemente vinculados [69]. Con ello se subraya lo que Gadamer hace patente: «Las obras de arte poseen un elevado rango ontológico, y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra de arte: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad» [70]. Siempre está abierta la cuestión de si es posible leer una obra. En todo caso, y a su vez, no se trata de que la lectura agregue lo que en manera alguna esta ahí, una suerte de sobreañadido. La lectura hace brotar, propicia su emerger. Este *dejar ser* no es, a la par, pasiva recepción ni pura actividad: «Se trata de un demorarse (*verweilen*) que aguarda y se hace cargo; que propicia que la obra de arte emerja» [71]. Ahora *demorar* una pintura, una fotografía, un edificio, es andar en la cosa, darle vueltas, buscar la distancia adecuada, modificar las perspectivas, acompañar, adoptar diversas posiciones, siempre una actitud que no es ni un mero mirar, ni un quedar absorto y fascinado, sino un permanecer, un reconocerse en ello, un cierto retorno en el que, entonces, la obra a uno «le dice algo». Así, algo nos habla y nos sale al encuentro; lo que viene se viene *diciendo.* En este aspecto, la propuesta de Gadamer es especialmente sugestiva. Para ello es previso *dar la palabra a lo dicho,* a fin de que lo que nos sale al encuentro, de hecho, nos hable. De este modo, se trata de un diálogo efectivo y supone un reconocimiento de pertenencia a aquello que nos habla. Sólo entonces participamos

---

[68] «Wort und Bild», *GW,* 8, p. 391; trad.: p. 299.

[69] Es una determinada y fecunda lectura de la *Wirkungsgeschichte.* «Estar expuesto a los efectos de la historia» es saberse efectivamente ejerciendo efectos. F. Duque, *La humana piel de la palabra. Una introducción a la filosofía hermenéutica,* Univ. Autónoma de Chapingo, México, 1994, pp. 74 ss.

[70] «Wort und Bild», *GW,* 8, p. 384, trad.: p. 290.

[71] Ibíd., p. 387; trad.: p. 294.

en el acontecer del juego (*Spielgeschehen*) y, en tanto que comprendemos, estamos incluidos e involucrados en un acontecer de la verdad (*Wahrheitsgeschehen*) [72]. Nuevamente apropiación e interpretación confirman la «mismidad» del recibir y del ofrecer en justa correspondencia a la ya citada del crear y del recibir.

En la ejecución participa toda una situación en la que se confirma la tensión existente entre obra/texto y presente. La tarea hermenéutica radica en no ocultar esa tensión mediante una igualación ingenua, sino en desplegarla. La comprensión no es tanto una metodología, por la que la conciencia se acerca al objeto elegido buscando el conocimiento objetivo, cuanto, más bien, la pertenencia al acontecer de una tradición. La comprensión misma se muestra como un acontecer. Hablamos entonces de la hermenéutica como ejercicio de una aplicación. Tal *aplicación* no es, por tanto, instrumental, sino *teórica.* Se preserva con ello el sentido originario de «*theoría*» como participación presente en algo festivo, el «estar totalmente imbuido en ello», no ser un simple espectador, sino quien reactiva por su involucración y deja emerger lo que ahí es. «En toda lectura tiene lugar una aplicación y el que lee un texto se encuentra también él dentro del mismo, conforme al sentido que percibe. Él mismo pertenece también al texto que entiende» [73]. «Donde más cierto resulta esto es en la obra de arte» [74]. En la *aplicación,* la lectura del arte viene a ser el arte de la lectura. Así dialogan el arte como lectura y la lectura como arte. De este modo el lector, a su vez, pertenece a la lectura. Son, a la par, destino del texto. Lejos de consistir en una mera técnica, se trata de una auténtica *poíesis.* La *aplicación* corresponde entonces a ese estar ahí de la obra que tiene en la *ejecución* (*Vollzug*) su ser culminado. Es cuestión de que aquello «salga bien». Pero «salir bien» no es, para Gadamer, una mera reproducción. Tampoco por parte del receptor, sino un hacer-dejar brotar. Al involucrarse —y al demorarse en ello— comprende hasta qué punto copertenece a eso que se le manifiesta distante. Y si preserva la distancia adecuada y no lo puebla todo de comentarios y explicaciones, la aplicación viene a ser de nuevo ejecución. Este acompañamiento otorga algo efectivamente nuevo que emerge. La obra, entonces, obra: éste es su obrar, su consumación, su plena ejecución (*Vollzug*), que sólo es posible como conversación.

Dicha ejecución no es un mero medio. Confirma, por tanto, cada

---

[72] Cfr. *WM,* pp. 491-494; trad.: pp. 582-585.
[73] *WM,* p. 345; trad.: p. 414.
[74] «Wort und Bild», *GW,* 8, p. 389; trad.: p. 297.

texto como una cierta plenitud, una culminación, una consumación con determinada autosuficiencia, un cumplimiento. Lo que antes era una «plétora de textos» es ahora la plétora de cada texto que, en cuanto *obra,* dice que «así es»: «Un todo de sentido que se construye; una conformación de sentido a la vez que una conformación de sonido» [75]. A esta ejecución la denomina Gadamer, tanto en el cuadro como en el libro, *leer* [76]. La lectura como ejecución (de una cierta musical partitura) no es una mera reproducción, sino una efectiva interpretación en la que tiene lugar no sólo lo nunca visto, sino lo nunca sucedido. Y Gadamer lo sostiene explícita y claramente: «La ejecución es la interpretación» [77]. Entonces, sin esta lectura (este leer), la obra de arte pierde su ser, ya que en dicha ejecución la multiplicidad resuena en su culminación.

Nos encontramos de este modo con una posición clave de Gadamer, que articula y vertebra cuanto pretendemos decir en estas líneas introductorias: «La verdad que buscamos en la declaración del arte es la que se puede alcanzar en la ejecución [...]. El arte es en la ejecución, igual que la lengua es en el conversar» [78]. La ejecución como conversación en la que acontece verdad, como declaración en la que se dice y hace lo que se es, y se es y hace lo que se dice, tal culminación no deja zanjada la obra, antes bien, confirma su carácter artístico. Ahora resulta poética y trágica la verdad misma, como tarea permanente y acontecimiento, que emerge en su interpretación. Ésta ya no es, sin más, *una lectura,* sino un permanente *leer* que no deja leída la obra de una vez por todas. Sin embargo, la ejecución, en efecto, cumple —deja algo cumplido— el tiempo, lo que no hace sino confirmar el carácter finito de la obra y del obrar, y libera a la *teoría* de ensoñaciones alejadas del acaecer contingente. Su presente es el de esta permanente actualización de lo que nos transmite, su legado exige leer.

Así el autor no sólo ejecuta la obra; se ejecuta en ella como supuesto propietario para quedar tejido e implicado. Y dicha ejecución es su mejor declaración: dice que es tenido por algo otro. Tal declaración reclama justa correspondencia, es decir, que todo supuesto receptor se ponga en ella. Entonces la ejecución es, en efecto, interpretación de la obra en su ponerse en obra. Al obrar dice su palabra, vuelve

---

[75] Ibíd., p. 393; trad.: p. 301.

[76] Ibíd.

[77] El título inicial del volumen nueve de las *GW, Hermeneutik im Vollzug,* se regana ahora así: «Der Vollzug ist die Interpretation» («Wort und Bild», *GW,* 8, p. 393; trad.: p. 301). La obra de arte tiene su ser en la ejecución.

[78] «Wort und Bild», *GW,* 8, pp. 394 y 395; trad.: pp. 302 y 303.

a tomarla, la de los nuevos intérpretes, y habla de nuevo. Suena con una enorme y desconcertante intimidad. La interpretación de la obra es su acción y su destino.

9. LA PRÁCTICA HERMENÉUTICA

Gadamer, al considerar las palabras del intérprete referidas a la literatura de Kafka o al ciclo de cuadros de Kamm, insiste: «Son propuestas. No quieren tanto ser examinadas como, sobre todo, ser ensayadas» [79]. De este modo, deja claro por qué sus escritos son *ensayos* y qué reclama con ellos. No es cuestión ahora de considerar artísticos sus textos, sino de hacerse cargo del proceder artístico de toda ajustada lectura. Y su escritura lo es. La propia creación artística es respuesta a otras obras y abre una multiplicidad de posibilidades de comprensión. Todo esto cobra un sentido una vez que la obra de arte convoca no tanto al comentario [80] como a este experimento que es experiencia; con ello la decisión es resolución, la posición es respuesta. Responder es el modo adecuado de corresponder a la pregunta. Más aún, se trata de hacerlo en un lenguaje que es reconocimiento y que, a pesar de hacerse cargo de la conexión del sentido —en ocasiones carente de clave—, da buena cuenta de nuestra propia desfiguración. Es un gesto que es capaz de llevar en sí su significado, pero que, en todo caso, propicia el encuentro con nosotros y nuestro mundo. En definitiva, el arte, para Gadamer, no puede ser nunca sino un lenguaje de *re-conocimiento* [81], incluso cuando miramos de frente el *mudo* semblante del arte de hoy que tantos molestos enigmas nos plantea.

Este *estilo* de afrontar la lectura *del* arte, la lectura que es el arte, la lectura que reclama el arte, compromete la existencia. De ahí que

---

[79] «Kafka y Kramm», *GW*, 9, p. 360; trad.: 273.

[80] «La tesis de principio por la que la pintura moderna está necesitada de comentario me parece extremadamente dudosa». Gadamer precisamente viene a dudar de teorías que logran como efecto la incomprensibilidad de la obra. («Begriffene Malerei? Zu A. Gehlen: 'Zeit-Bilder'», *GW*, 8, pp. 305-314, p. 313; trad.: 231). Si bien reconoce el grave problema hermenéutico de cómo se llega a las obras plásticas a través de las palabras del intérprete, sin desatender el hecho de que aquéllas son «imagen», la ocupación de Gadamer se centra en la tarea común compartida de ésta y de la palabra, del conjunto de las artes plásticas y del arte de la palabra, y de definir su papel en la comunidad. Cfr. «Wort und Bild», *GW*, 8, p. 374; trad.: p. 280.

[81] «Re-conocimiento: en él encontramos la desfiguración misma que nos rodea». De este modo el arte muestra el enigma que somos para nosotros. «Bild und Gebärde», pp. 323 y 325; trad.: pp. 245 y 247.

Gadamer subraye insistentemente —y en esta recopilación así lo hace— que toda teoría hermenéutica ha de ir acompañada de una práctica hermenéutica (ahora, de las obras de arte). Más exactamente, toda teoría ha de mostrar en verdad que es una determinada práctica [82]. De este modo el ensayo, en efecto, ensaya. Gadamer ofrece magníficas muestras. No sólo mediante estudios más académicos, sino incluso a través de conferencias radiofónicas, recensiones o textos que pudieran ser para un catálogo, sus escritos resultan realmente ejemplares. Como el relativo al libro de Arnold Gehlen, *Imágenes de época,* en 1962; o los realizados con ocasión de alguna exposición (valga la de Werner Scholz, *La mitología de los griegos,* en 1964); o el de relectura —un modelo a su vez de reescritura de sí— de «Kramms Kafka-Zyklus» en «Kafka y Kramm»; o, quizás, «Über die Festlichkeit de Theaters», para conmemorar un aniversario. Nunca pretende con ellos arropar la obra, ni protegerla. Son, en todo caso, *lecturas ensayadas* que, a la par, reclaman interpretación. Siempre la presentación que expone y compromete.

Sería suficiente con detenerse en la tercera parte de la recolección aquí ofrecida para encontrar un modo de proceder efectivamente sugerente. El método es, en verdad, interno. Es habitual que en sus trabajos con menos referencias inmediatas Gadamer introduzca el asunto más bien introduciéndose en él —lo que otros han dicho, lo que se viene diciendo—, inscribiendo su discurso en el seno de lo que va ocurriendo, en una lectura viva, no sólo de la tradición, sino de lo que cabe entender por ella. Ahora es capaz de demorarse, en efecto, en lo que le da que hablar. No comenta, se hace cargo. Es un oír, un tomar posición, un dar a ver los malentendidos, los presupuestos, y ser capaz de decir, en su caso, «no le entiendo», un reformular los rendimientos, un recuestionar lo que se zanjó precipitadamente, un dar la palabra para que algo hable de nuevo, una conversación en la que el propio Gadamer se ensaya. Se comprende entonces que diga, por ejemplo: «Para aquel a quien ha sido concedida una larga vida, también en una obra como la de Kafka se hacen legibles las etapas del propio madurar y caminar» [83]. Ir y volver a los textos viene a ser itinerario propio, vivirlos. Quizás ésta es una forma más de confirmación de que nos comprendemos al comprender algo, de que sólo podemos expre-

---

[82] «Odio toda teoría que no crezca en la práctica», *GW,* 8, Gadamer reconoce que esta afirmación de Schleiermacher fue una importante confirmación de su propio proceder. «Wort und Bild», *GW,* 8, pp. 374-375; trad.: p. 281.

[83] «Kafka und Kramm», *GW,* 9, p. 355; trad.: p. 267.

sarnos, en verdad, creando. Así, la hermenéutica no es un mero procedimiento de lectura, ni una simple técnica, ni una actividad aislada de los seres humanos, sino la estructura fundamental de nuestra experiencia de la vida; la filosofía de toda una vida, definida por la acción (teoría) del leer. De hecho, la experiencia hermenéutica es el acontecer de una auténtica experiencia [84]. Estamos involucrados en el acontecer.

Ahora se comprueba lo que uno se juega al jugar textos. «La autopresentación del juego hace que el jugador, en cierto modo, llegue a su propia autopresentación [85]». Las lecturas que se hacen —y el modo de proceder en ellas— son, a la par, una excelente autopresentación. De esta manera, esta recopilación de Gadamer es una plétora de textos. Es su modo de hablar. Y, en cierta medida, su enmudecimiento [86]. Pero *enmudecer* no es un mero no tener nada que decir. Es

---

[84] *WM*, p. 489; trad.: p. 580.

[85] *WM*, p. 144 (trad.: p. 151). Precisamente «Autopresentación de Hans-Georg Gadamer» es el título del excelente texto en el que narra cómo se teje una vida filosófica y más que filosófica (cfr. *GW*, 2, pp. 479-508; trad.: *VM II*, pp. 375-402). En él subraya que «la filosofía "hermenéutica" se entiende, no como una posición "absoluta", sino como un camino de experiencia. Consiste en que no se da un principio superior al de abrirse al diálogo». «Al final ocurre como en la experiencia de la vida: una serie de experiencias, encuentros, lecciones y desengaños desemboca, más que en el mucho saber, en el estar al cabo de la calle y en el aprendizaje de la modestia» (p. 505; trad.: p. 399). La *Sebstdarstellung* no es ostentación ni mero despliegue sino cumplimiento de sí. Tal autopresentación resulta, a la par, de la autopresentación del juego; es una experiencia que ofrece una conformación de sí. Es «otro modo» de hacer de sí una «obra de arte». Resulta significativo al respecto que esta «Autopresentación» se complete con «Mit der Sprache denken», *GW*, 10, pp. 345-353. La faena llega a ser en Gadamer *oficio*, su propio oficio (*Handwerk*), que consiste en, «a través del pensar, mostrar lo que es, y mostrar lo que es, en el pensar, significa enseñar a ver algo que todos podemos llegar a ver y enseñar («Dichten und Deuten», *GW*, 8, pp. 18-24, pp. 18-19; trad.: p. 74). La palabra alemana acentúa el *carácter manual, artesano, de la faena* de obrar, más que el del deber de hacer obras y hacerlas de determinado modo de nuestro término latino.

[86] Gadamer, a través de una serie de interrogantes, nos lleva en busca de lo que constituye el mudo silencio del cuadro de hoy. («Von Verstummen des Bildes», *GW*, 8, pp. 315-322; trad.: pp. 235-244). Cuando parece haberse hallado, cabe de nuevo decir: *«es así, sólo que...»*, *«claro que, no obstante...»*, *«sin duda, claro que...»*. Este adverbio kafkiano (*allerdings*) («Kafka und Kramm», *GW*, 9, p. 356; trad.: p. 267), este *«seguramente, aunque...»*, leído como *«claro que...»*, impide que haya una palabra que lo cierre y zanje todo; deja en suspenso. Ello nos ha conducido a un tono aquí buscado reiteradamente: *«no sólo..., sino también...»*. No se trata de evitar una toma de posición; al contrario, es una forma de hacerlo. Esto no impide la recurrencia a *«no..., sino...»*. Es texto de conversación que ha de enriquecer la declaración. La permanente necesidad de proseguir produce necesidad de oír; una suerte de enmudecimento.

más bien tener qué oír, y *estar dispuesto* a hacerlo. Como en el poema, el significado se encuentra en las palabras del mismo y no en lo que uno haya dicho sobre él. Es la palabra la que da cobertura también a aquello de lo que habla. Algo se susurra y el lector, que es todo oídos, termina por asentir [87]. Es, en ocasiones, una búsqueda de palabras nuevas, una relectura de las dichas, un balbuceo ante el exceso de lo que habría de decirse. No encontrar palabras, como a veces sucede con el enmudecimiento de ciertos cuadros modernos, abre «la significatividad de la declaración sobre sí mismo» [88], la aparición de lo que algo es, sin más: su elocuencia, tal vez silenciosa, el lenguaje del enmudecimiento que se hace oír, una constatación de propia fugacidad [89], quizás un gesto. Lo que destella en él es «el ser del sentido» y no «el saber del sentido» [90].

10. LA LECTURA DE LA TRADUCCIÓN

Los textos aquí recogidos son traducciones. Y se trata de corresponder a que lo sean. Si bien «el fenómeno hermenéutico encierra en sí el carácter original de la conversación y la estructura de pregunta y respuesta» [91], no es cuestión de preguntar y responder *«sin ton ni son»*. Ha de hacerse con ritmo, esa respiración que es efectivo acompañamiento, interno modo de proceder, que acompasa las palabras haciendo necesario su proseguir y propiciando la posibilidad del leer. El ritmo resulta clave para mantener el sentido y aquí brotan las tensiones presentes en la comprensión y en su modelo, la traducción [92]. Y no de modo accidental. Si el sentido ha de comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma asimismo nueva. «Toda traducción es ya, por eso, una interpretación e incluso puede decirse que es la consumación de la interpretación, que el traductor hace madurar

---

[87] «Verstummen die Dichter?», *GW*, 9, pp. 362-366, pp. 362 y 366 (la versión es más reducida que la de Insel Verlag); trad. en *Poema y Diálogo. Ensayo sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*, Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 107, 111 y 117.

[88] «Von Verstummen des Bildes», *GW*, 8, p. 317; trad: p. 238.

[89] Ibíd.

[90] «Bild und Gebärde», *GW*, 8, pp. 323-330, p. 328; trad.: p. 250.

[91] *WM*, p. 375; trad.: p. 447.

[92] «En ella lo extraño se hace propio, es decir, no permanece como extraño ni se incorpora al propio lenguaje mediante la mera acogida de su carácter extraño, sino que se funden los horizontes de pasado y presente en un constante movimiento como el que constituye la esencia de la comprensión.» «Hermeneutik», *GW*, 2, pp. 425-436, p. 436; trad.: *VM II*, pp. 363-373, p. 373.

en la palabra que se le ofrece» [93]. Y aquí es más bien cuestión de hacerse cargo de la inevitable distancia entre el espíritu de la literalidad originaria de lo dicho y el de su reproducción. Y de reclamar la labor interpretativa de los lectores, compañeros de diálogo, llamados a un mundo de comprensión compartida. Estos textos buscan, en efecto, y en cuanto tales, dar que hablar y así, como fenómeno de efectivo diálogo, confirmar que en él el lenguaje se forma, amplía y actúa. El fenómeno de la comprensión se apoya en la lingüisticidad [94].

En tal sentido, es buena hora para traducir a Gadamer. Esa faena, ese oficio está involucrado en la vigente tarea común de leer sus textos. Toda traducción ha de hacerse cargo de lo que se viene haciendo y dialogar con ello, abrir las palabras, jugar la experiencia de sus efectos, intentar nuevas posibilidades, pero a la par, haciendo viable leer. Para lo que se precisa que ciertos términos vayan cuajando, que se establezcan lugares comunes, que se conozca lo que se viene diciendo, que se ofrezcan espacios en los que conversar. Y para ello se necesitan versiones. Y ésta lo es. Versiones que correspondan a lo que ya es una determinada tradición de leer a Gadamer en castellano, y reclama, como todas, la acogida versada de la lectura. Las dificultades surgen de un lenguaje directo, sano, como el de Gadamer, que más parece pedir especial comprensión cuando se ve forzado a artificiosidades. Pero, en todo caso, seriamente filosófico. Las palabras resuenan en una tradición que resulta imprescindible conocer, lo que hace necesario que unos textos dialoguen con otros [95].

La traducción, entonces, como Gadamer recuerda, «no es una simple resurrección del proceso psíquico original del escribir, sino una recepción del texto realizada en virtud de la comprensión de lo que se dice en él. No cabe duda de que se trata de una interpretación y no de una mera correalización» [96]. Tal interpretación se realiza, en efecto, en

---

[93] «Die Vollendung». La traducción es la plena culminación de la interpretación. *WM*, p. 388; trad.: p. 462.

[94] Cfr. «Hermeneutik», *GW*, 2, p. 436; trad.: p. 373.

[95] En este sentido, resulta destacable que el traductor de esta recopilación —plétora, sin duda—, Antonio Gómez Ramos, lo haya sido a su vez del texto de Gadamer, *Die Aktualität des Schönen, Kunst als Sptet, Symbol und Fest*, Reklam, Stuttgart, 1977, y *GW*, 2, pp. 94-142 (*La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991). Además, redactó su memoria de licenciatura, *La hermenéutica y la idealidad del texto* (UAM, 1991), a partir de la lectura y traducción de dicha obra y ha realizado su tesis doctoral sobre *HG Gadamer y la pertinencia de la traducción* (UAM, 1995). Se conjuga de este modo insistente y privilegiado la lectura y la traducción *en* y *de* Gadamer.

[96] *WM*, p. 389; trad.: p. 464.

un determinado horizonte, pero, por ello, espera hacerle decir al texto más de lo que él dice y sabe por sí mismo [97]. Se preocupa, como lectura, no sólo de lo dicho. O, más exactamente, se hace cargo en verdad de que «toda declaración está motivada», y para corresponder es preciso reconocer que «sólo la historia de la motivación abre el ámbito desde el cual se puede obtener y dar una respuesta» [98]. Y abierto éste, el diálogo viene a ser interminable. Para eso se exige que quien traduzca gane para sí el espacio infinito del decir que corresponde a lo dicho en la otra lengua. La dificultad surge porque no se trata de reproducirlo, sino de orientarse en su dirección, «hacia su sentido, para transferir lo que ha de decir a la dirección de su propio decir» [99]. Entonces el problema no es sólo que «ninguna traducción puede sustituir al original» [100]. La «intraducibilidad» es, a la par, necesidad de traducir contexto, evocación y resonancias, un espacio de oscilación de significado, sin quedarse sólo en las palabras y, en esa medida, la de traducir *lo no dicho* en «el original».

Y aún más, si en Gadamer el traductor queda como lector convocado con otras lecturas, lo que ha de leerse confirma no sólo una cierta distancia, sino un determinado «fracaso»: el de toda escritura, al que se refiere, por ejemplo, el *Fedro* de Platón, y el de toda lectura al que nos remiten, por ejemplo, los textos de Gadamer. Sin duda, como dos vertientes de lo mismo. Ninguna voz del mundo puede alcanzar la *idealidad* de un texto [101], concretado como texto poético. Esta *idealidad* es la condición de posibilidad de su sentido, ya que la interpretación de la obra es su identidad (lo «ideal-idéntico»), identidad que es diversidad de interpretaciones y en las que el texto se va consumando. Es el propio texto el que tiene sentido hermenéutico. Y el que reclama de los lectores. Este sentido poético es el que impide quedar prendados por lo que el Gadamer lector dice, y por lo que cualquier traducción ofrece. Es la lectura como traducción [102] la que eje-

---

[97] Cfr. J. Bleicher, *Contemporary Hermeneutics. Hermeneutics ad method, philosophy and critique,* Roudledge & Kegan Paul, Londres, 1980, p. 15.

[98] «Mensch und Sprache», *GW,* 2, pp. 147-154, p. 153; trad.: *VM II,* pp. 145-152, p. 151.

[99] Ibíd., pp. 152-154; trad.: pp. 150-152.

[100] Ibíd.

[101] «Die Aktualität der Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest», *GW,* 8, pp. 94-142, p. 135; trad.: Paidós, Barcelona, 1991, p. 71. Pero sólo porque el texto está ahí para nosotros en idealidad pura nos es posible decir» «Philosophie und Literatur», p. 246; trad.: p. 191. La «idealidad» le corresponde no sólo a la escritura, sino, a su vez, al hablar y oír originarios.

[102] Cfr. «Lesen ist wie übersetzen», *GW,* 8, pp. 279-285. El texto finaliza citando a

cuta «el permanente movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa del sentido del todo y que, al final, cumple desde el individuo en la realización de sentido (*Sinnvollzug*) del todo» [103]. Al leer como traductores se hace patente la actualidad de lo bello.

11. EL ARTE COMO RECUERDO

Valga como correctivo a la unilateralidad la breve nota introductoria que Gadamer ha remitido para esta edición [104] y que cobra ahora un importante alcance. No es cuestión de comentarla. Se basta por sí misma. Pero es preciso leerla. Al hacerlo, destella un modo de proceder que clama, reclama y convoca a una contestación. Contestar es, en efecto, responder, pero esta forma de hacerse cargo de la pregunta lucha, a la par, polémicamente con el planteamiento mismo. La interpretación sitúa, a su vez, la obra bajo una luz cambiante, diferente. Y ello no obedece a una carencia del lector «sino que significa una pretensión superior frente a la distancia de la objetividad científica» [105]. Este derecho a transponer las vivencias del lector, a leer desde las propias preguntas, es un gran gesto, el del recuerdo de la necesidad de reequilibrar arte y ciencia hasta hacer emerger un fundamento común que transforme su actual posición y sentido. Es tanto el recuerdo de lo común como el recuerdo *hacia* lo común [106]. Contestar es, entonces, tarea filosófica, la de componer, elaborar y labrar ese equilibrio que construye dicho fundamento común de las ciencias del espíritu.

El recuerdo recompone las condiciones de posibilidad de un verdadero diálogo, hurtado en una visión unilateral y hace viable una efec-

---

Octavio Paz, ahora de modo especialmente clarificador: «Cada poema es una lectura de la realidad, ésta lectura es una traducción, que transforma el poema del poeta en el poema del lector», p. 285.

[103] *Die Aktualität der Schönen*, Reclams Universal-Bibliotek, Stuttgart, 1977, p. 119; trad.: p. 42.

[104] El texto, recogido como entrada en esta recopilación, lleva fecha del 14 de septiembre de 1994.

[105] «Kafka und Kramm», *GW*, 9, p. 360; trad.: pp. 273-275. «¿Qué tiene que saber el lector? Para esta pregunta no conoce la ciencia respuesta. Ella sigue su propia ley». Sin embargo, un lector defiende aquí su propia grandeza si no se limita a conducirse rondando por dicha ciencia sino que participa en el poetizar. «También ese sigue su propia ley». *Hermeneutik im Vollzuk*, *GW*, 9, «Vorwort», p. VI. Sin necesidad de hacer una lectura foucaultiana de Gadamer, cabe hacerse cargo de esta contestación como verdadera insurrección de los saberes.

[106] *WM*, p. 384; trad.: p. 458.

tiva conversación. Entonces la cuestión no es «hacerse con la obra», rodearla y apresarla a fuerza, por ejemplo, de atinados y «científicos» comentarios. El recuerdo es, en primer lugar, el de que la obra de arte no viene a ser propiamente «utilizable». Se refiere a algo pero no es su copia (*Abbild*), sino su imagen (*Bild*). Más propiamente se trata de una conformación (*Gebilde*). Si es «obra» es porque es algo jugado y se planta como tal. Por eso sólo alcanza su ser pleno cuando, en cada caso, se lo juega y se provoca su «reconformación» en la interpretación [107]. Ésta no será una imitación o copia: es una verdadera transformación (*Verwandlung*).

Las conformaciones no se limitan a ser mera aplicación de reglas, sino juego de la imaginación con las demás facultades espirituales. Aquí Gadamer lee de hecho a Kant. Y de un determinado modo. Ni subordinación al concepto ni abuso de la doctrina del juicio del gusto. En efecto, lo común no es resultado de la elevación del sentimiento vital. Ha de hablarse más bien del libre juego de las facultades cognoscitivas (Gadamer se reconoce muy cerca de Kant). Ésta es la clave de lo que denomina (como bien sabe, algo artificiosamente) la *no-distinción estética* (*ästhetische Nichtunterscheidung*) [108]. La cuestión no consiste, como vimos, en tener «conciencia estética», sino en «retener el entrecruzamiento (*Verschränkung*) interno de lo formal y del contenido en la experiencia del arte» [109]. Esta «no distinción» confirma que no se puede aislar la experiencia estética hasta el punto de convertir el arte en mero objeto de fruición [110].

La forma es contenido, y en ese entrecruzamiento ambos, en efecto, se entrelazan y resultan entretejidos con la intención. Esto habla de algo más que de las dificultades de la traducción. Habla de la necesidad de oír lo que se dice y se cumple —siquiera como *no dicho*— en la obra. No ha de imitarse algo otro, sino proseguir su decir; hacer que éste obre en verdad. Es una imagen real y efectiva. «No copia nada de

---

[107] «Das Spiel der Kunst», *GW*, 8, pp. 86-93, p. 88; trad.: p. 132; y *WM*, p. 122; trad.: p. 161. En este poder del producir humano, en esta libertad es donde se abre paso una lectura de la verdad que no se sustenta en la concordancia de la obra con aquello a lo que se refiere. La dimensión de lo válido y lo verdadero se juegan en que la «obra» no es copia sino imagen, una conformación. Por ello, interpretar algo significa siempre «interpretar un indicar» (*ein Deuten deuten*). *Dichten und Deuten, GW*, 8, p. 20; trad.: p. 75.

[108] *WM*, pp. 122 ss.; trad.: pp. 162 ss.

[109] «Anschauung und Anschaulichkeit», *GW*, 8, pp. 189-205, pp. 204-205; trad.: p. 170.

[110] «Zwischen Phänomenologie und Dialektik. Versuch einer Selbstkritik», *GW*, 2, pp. 3-23, p. 14; trad.: *VM II*, pp. 11-29, p. 21.

la realidad. Antes bien, lo representado se eleva hasta una universalidad válida y una existencia permanente» [111].

Desde este punto de vista, los textos aquí presentes no se añaden sin más al catálogo de posibles escritos «de arte», «sobre arte», «a partir del arte», «para el arte». A su modo, provocan un fecundo desplazamiento [112]. Gadamer ha insistido en que no es cuestión de realizar un control constructivo de la producción artística por la teoría; es asunto de restablecer una nueva correspondencia entre la imagen y las expectativas que se tienen ante ella [113]. Y esto supone una auténtica liberación (*Befreiung*); para empezar, respecto del ideal de forma científica que se les ha impuesto en la supuesta forma verdadera de riguroso comentario, que, en ocasiones, sólo busca neutralizar los efectos poéticos —reacción no siempre controlada, cadena de casualidades— y trágicos de la palabra que obra y hace que la obra diga en verdad. El arte es, así, insidioso y necesario recuerdo, entre otros asuntos, no sólo de otro modo de orientación del mundo, sino de lo que quepa entender por tal. Y tiene por ello un significado filosófico, el de atisbar lo que tal vez no ha sido nunca —o al menos no ha sido así y puede, siquiera, ser de otro modo— [114]. Y para proseguir, ya que de este modo «fuerza el encuentro con uno mismo» [115]. Y, sobre todo, porque es una experiencia de los límites de esa experiencia, que es permanentemente ensayo. La experiencia es, entonces, la de los límites del lenguaje, que exige por ello conversación. Límites que muestran más bien un cierto desbordamiento y que propician un modo de hablar que se hace cargo de ellos. «Nadie puede plantearse racionalmente como su tarea, captar las declaraciones del arte en palabras definitivas y elevarlas a concepto» [116]. Precisamente porque el artista

---

[111] Ibíd.

[112] En realidad, lo que logra la comprensión es un desplazamiento. J. Grondin, *Hermeneutische Wahrheit?*, Hain, Meisenheim, 1980, p. 160.

[113] «Begriffene Malerei?», *GW*, 8, p. 314; trad.: p. 233.

[114] Tal recuerdo recrea las condiciones de posibilidad del diálogo, no sólo con la tradición, sino del diálogo en el que ésta consiste. Además, «el arte comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente». «Das Spiel der Kunst», *GW*, 8, p. 88; trad. p. 131.

[115] «Kafka und Kramm», p. 361; trad.: p. 276.

[116] «Kafka und Kramm», p. 361; trad.: p. 276. El texto tiene en la recopilación que ofrecemos una especial relevancia. Viene a ser «ejemplar» en *Hermeneutik im Vollzug*. Si ya gracias a alguna otra traducción, en especial las recogidas en el citado *Poema y diálogo*, es posible comprobar en versión castellana el modo de proceder de Gadamer en el volumen 9 de sus *GW*, este texto resulta excelente para experimentar que su teoría vive prácticamente.

abre lo que todavía no ha sido nunca y «a través de él, entra en la realidad del ser» [117].

Oír de este modo un texto/conformación es hacerse cargo de la arquitectura que nos brinda. La que nos otorga y en la que se dice. En esta dirección, Gadamer reconoce a la moderna arquitectura una cierta posición directora en la creación artística del presente porque plantea tareas, da medidas y espacios, compromete las artes plásticas en su conjunto y configuración, da lugar. Otro tanto ocurre con las voces que constantemente nos llegan: preservan el espacio de resonancia estética de nuestra existencia concreta [118]. Cada texto, cada obra, si atrae y pide demorarse en ella, es porque, a la par, «apunta dentro de un contexto de vida al que ella pertenece y que también contribuye a configurar» [119]. Gadamer no sólo se añade a la tradición de lo escrito: lee. La plétora ofrece ya espacios que reclaman proseguir. Es cuestión de «ganar participación» (*Teilhabe*) [120]. No un mero tomar parte, y confirmar porciones, sino «una forma de tomar el todo», un compartir que no depreda, sino que enriquece aquello en lo que participa [121]. El legado no es una mera proliferación de textos, es un campo de juego de lectores y de lecturas: lo que concreta no es el concepto, es la comprensión [122]. Cada recuerdo del arte...

ÁNGEL GABILONDO

---

[117] «Von Verstummen des Bildes», *GW,* 8, p. 322; trad.: p. 243.

[118] «Die Universalität des hermeneutischen Problems», *WM,* 2, pp. 219-231, p. 223; trad.: *VM II,* pp. 213-224, p. 217.

[119] «Von Verstummen des Bildes», *GW,* 8, p. 320, trad.: p. 241.

[120] «Philosophie und Literatur», *GW,* 8, p. 257; trad.: p. 201.

[121] «Cuando interpretamos un texto no estamos probando científicamente que *este* poema de amor pertenece al género de la poesía amatoria; [...] si éste es el único resultado de la investigación de un poema, hemos fracasado.» Se trata, más bien, de «una forma particular absolutamente individualizada, de manera que participamos en la declaración que el poeta encarnó en él. Efectivamente, la participación expresa mejor lo que sucede en nuestra experiencia vital que la concepción fundamentista de la evidencia de la autoconciencia». «The Hermeneutics of Suspicion», *Man and World,* Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1984, n.º 17, pp. 313-324, p. 323.

[122] «Hermenéutica, es decir, teoría de la comprensión, que en el fondo, sólo consiste en tomar conciencia de lo que ocurre realmente cuando algo se ofrece a la comprensión de alguien y cuando ese alguien comprende» (*Gedicht und Gespräch,* Insel, Francfort, 1990, p. 336; trad.: p. 144). La «distancia» hermenéutica nos sitúa fuera de juego. Pero «comprender es, desde luego, una concreción (*eine Konkretisierung*)». (*WM,* p. 340; trad.: p. 407.) Más exactamente, por tanto, es no sólo resultado sino asimismo tarea: un concrecionar, un formar concreciones; tal vez, conformaciones.

Bibliografía

1. OBRAS DE H.-G. GADAMER

—*Gesammelte Werke,* Mohr, Tubinga, 1985-1995, 10 vols. (*GW*).
Vol. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosphischen Hermeneutik,* 1986; 2.ª ed.: 1990 (*WM*).
Vol. 2: *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register,* 1986, 2.ª ed.: 1993 (*WMII*).
Vol. 3: *Neuere Philosophie. Hegel-Husserl-Heidegger,* 1987.
Vol. 4: *Neuere Philosophie. Probleme-Gestalteh,* 1987, II.
Vol. 5: *Griechische Philosophie I,* 1985.
Vol. 6: *Griechische Philosophie II,* 1985.
Vol. 7: *Griechische Philosophie III. Plato im Dialog,* 1991.
Vol. 8: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage,* 1993.
Vol. 9: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug,* 1993.
Vol. 10: *Hermeneutik im Rückblick,* 1995.
—*Le problème de la conscience historique,* París/Lovaina, 1963.
—*Kleine Schriften I. Philosophie. Hermeneutik,* Mohr, Tubinga, 1967.
—*Kleine Schriften II. Interpretationen,* Mohr, Tubinga, 1967.
—*Hegels Dialektik. Fünf hermeneustiche Studien,* Paul Siebeck, Mohr, Tubinga, 1971; 2.ª ed.: *Sechs hermeneutische Studien,* 1980 (incluye «Hegels Dialektik des Selbstbewusstseins»).
—*Kleine Schriften III. Idee und Sprache. Platon, Husserl, Heidegger,* Mohr, Tubinga, 1972.
—*Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtsfolge 'Atemkristall',* Suhrkamp, Fráncfort, 1973.
—*Vernunft in Zeitalter der Wissenschaft,* Suhrkamp, Fráncfort, 1976.
—*Philosophische Lehrjahre,* Klostermann, Fráncfort, 1977.
—*Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel. Symbol und Fest,* Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart, 1977.
—*Kleine Schriften IV. Variationem,* Mohr, Tubinga, 1977.
—*Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk,* Mohr, Tubinga, 1983.
—*Lob der Theorie. Reden und Aufsätze,* Suhrkamp, Fráncfort, 1984.
—*Das Erbe Europas,* Suhrkamp, Fráncfort, 1989.
—*Gedicht und Gespräch,* Insel, Fráncfort, 1990.
—*Hermenentik-Ästhetik-praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch,* ed. por Carsten Dutt,Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, 1993.
—*L'inizio della filosofia occidentale,* Istituto italiano per gli Studi Filosofici y Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milán, 1993.

2. TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

—*Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito), Sígueme, Salamanca, 1984 (*VM*).
—*Verdad y método II* (trad. de Manuel Olasagasti), Sígueme, Salamanca, 1992 (*VMII*).
—*El problema de la conciencia histórica* (trad. de Agustín Domingo Moratalla), Tecnos, Madrid, 1993.
—*Hegel y la dialéctica. Cinco ensayos hermenéuticos* (trad. de Manuel Garrido), Cátedra, Madrid, 1980.
—*La Dialéctica de la Autoconciencia en Hegel* (trad. de Manuel Garrido), Teorema, Valencia, 1980 (6.° est.).
—*La razón en la época de la ciencia* (trad. de Ernesto Garzón Valdés), Alfa, Barcelona, 1981.
—*La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (trad. de Antonio Gómez Ramos), Paidós, Barcelona, 1991.
—*Elogio de la teoría* (trad. de Ana Pocca), Península, Barcelona, 1993.
—*La herencia de Europa* (trad. de Pilar Giralt), Península, Barcelona, 1990.
—*Poema y diálogo* (trad. de Daniel Najmías y Juan Navarro), Gedisa, Barcelona, 1993.
—*El inicio de la filosofía occidental*, Lecciones compiladas por V. De Cesare (trad. de Ramón Alfonso Díez y M.ª del Carmen Blanco), Paidós, Barcelona, 1995.

3. OTRAS RECOPILACIONES

—*The relevance of the beautiful*, ed. Robert Bernasconi, CUP, Londres, 1985.
—*L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, ed. R. Dottori, Marietti, Génova, 1986.
—*Aktualnost prekrasnogo*, ed. V. C. Malajov, Iskustvo, Moscú, 1991.
—*L'actualité du beau. Textes choisis* (trad. y pres. de Elfie Poulain), Alinéu, Aix-en-Provence, 1992.

4. MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS

AAVV: *Il pensiero ermeneutico. Testi e materiali*, Marietti, Roma, 1986.
—«Margini dell'ermeneutica», *La Nuova Italia*, Florencia, 1987, enero-abril (monográfico).
ÁLVAREZ GÓMEZ, M.: «Lenguaje y ontología en Gadamer», en AAVV, *El pensamiento alemán contemporáneo. Hermenéutica y teoría crítica*, San Esteban, Salamanca, 1985, pp. 57-96.
BECKER, O: «Die Fragwürdigkeit der Transzendirung der ästhetischen Dimension der Kunst», en *Philosophische Rundschau*, 10 (1962), pp. 225-238.
BLEICHER, J.: *Contemporary hermeneutics. Hermeneutics as method, philosophy and critique*, Roudledge & Kegan Paul, 1980.
BOTTANI, L: «Estética, interpretazione e soggettività. Gadamer e Pareyson», *Teoria*, 1 (1982), pp. 87-113.
CUESTA ABAD, J. M.: *Teoría hermenéutica y Literatura*, Visor, Madrid, 1991.
DOMINGO MORATALLA, A.: *El arte de poder no tener razón. La hermenéutica dialógica de H. G. Gadamer*, Univ. Pontificia de Salamanca, 1991.
DUQUE, F.: *La humana piel de la palabra. Una introducción a la filosofía hermenéutica*, Univ. Autónoma de Chapingo, México, 1994.

FERRARIS, M.: *Storia dell'ermeneutica,* Bompiani, Milán, 1988.
—«Estética, Hermenéutica, Epistemología», en S. GIVONE, *Historia de la estética,* Tecnos, Madrid, 1990, apénd., pp. 171-214.
GIVONE, S.: *Ermeneutica e romanticismo,* Mursia, Milán,1983.
GERICK, Horst-Jürgen: *Unterwergs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadamers Wahrheit und Methode,* Pressler, Stuttgart, 1989.
GRONDIN, J.: *Einführung in die philosophische Hermeneutik,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991.
—*Hermeneutische Wahrheit?,* Hain, Meisenheim, 1982.
JAUSS, H. R.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik,* Wilhelm Fink, Múnich, 1977 (trad.: Taurus, Madrid, 1986).
KÜNKLER, H., y DOTTORI, R. (eds.): *Estetica ed ermeneutica,* Pironti, Nápoles, 1981.
LANG, Peter Christian: *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik, Über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik,* Forum Academicum, Hanstein, 1981.
MARTÍNEZ, Juana M.: «Experiencia y comprensión. Estudio a través del arte como lenguaje», *Anuario filosófico,* vol. 21, n.° 1 (1988), pp. 143-150.
NEGRIN, I.: «Two Critiques of the Autonomy of Aesthetic conciousness: a Comparison of Benjamin and Gadamer», *Philosophy & Social Criticism,* 13-14 (1987), pp. 343-366.
SANSONETTI, G.: *Il pensiero de Gadamer,* Morcelliana, Brescia, 1988.
VATTIMO, Gianni: «Estetica ed ermeneutica in H. G. Gadamer», *Rivista di estetica* (1963), pp. 117-130; reimpreso en *Poesia e ontologia* (Mursia, Milán, 1967, pp. 169-184) con el título «Estetica ed ermeneutica», pp. 185-202.
—*Schleiermacher filosofo dell'interpretazione,* Mursia, Milán, 1968 y 1986.
—*Oltre l'interpretazione,* Laterza, Milán, 1989-1994, (trad, Paidós, Barcelona, 1995).
WARNKE, G.: *Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reason,* Blackwell, Oxford, 1987.
WEINSHEIMER, Joel C.: *Philosophical hermeneutics and literary theory,* Yale University Press, New Haven, Londres, 1991.

Nota sobre la presente recopilación

Los escritos que aquí se presentan se hallan actualmente reunidos en los tomos 8 y 9 de las *Gesammelte Werke* de Gadamer (Tubinga, Mohr, 1985 y siguientes). La mayoría de ellos, como puede verse a continuación en el detalle de su procedencia, se encuentran en el tomo 8, *Kunst als Aussage* (Arte como declaración, 1993); únicamente dos se hallan en el tomo 9, *Hermeneutik im Vollzug* (Hermenéutica en ejecución, 1993).

La recopilación está dividida en cuatro partes, siguiendo un criterio que intenta, en la medida de lo posible, adaptarse a la clasificación realizada por el propio Gadamer en el mencionado volumen 8, *Kunst als Aussage.* Una primera parte se dirige a la relación de estética y hermenéutica, a fin de mostrar la legitimidad del «interpretar» en la ocupación de cuestiones estéticas. El segundo grupo constituye una suerte de poética gadameriana, que hemos extendido -su propia temática y la preeminencia que Gadamer suele otorgar al arte de la palabra nos autorizan a ello- a los escritos sobre la experiencia religiosa y sobre intuición e intuitividad; este último, una meticulosa discusión de la estética kantiana. Sigue un tercer grupo orientado hacia las artes plásticas, cuya continuidad con la poética se hace evidente en la última parte, formada por único texto, *Palabra e imagen,* de mayor extensión y autonomía.

Ofrecemos a continuación el lugar y fecha de la primera publicación de cada uno de los escritos aquí recogidos, así como su localización en las *Gesammelte Werke* (GW).

1. ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA. «Ästhetik und Hermeneutik». Conferencia pronunciada en el V Congreso de Estética, en Ámsterdam, en 1964. Publicada por primera vez en el *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie,* 56 (1964), pp. 240-246 (*GW,* 8, pp. 1-8).

2. SOBRE EL CUESTIONABLE CARÁCTER DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA. «Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins». Contribución

al simposio de estética de Venecia, 1958. Publicado por primera vez en *II giudizio estético. Atti del simposio di estetica: Venezia 1958,* editado por Luigi Pareyson: *Edizioni de la Rivista di Estetica,* Padua, 1958, pp. 14-23 (*GW,* 8, pp. 9-17).

3. POETIZAR E INTERPRETAR. «Dichten und deuten». Conferencia pronunciada en el seminario de primavera de la Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung, del 25 al 27 de abril de 1960 en Tubinga. Publicado por primera vez en el *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung,* 1960 (1961), pp. 13-21 (*GW,* 8, pp. 18-24).

4. ARTE E IMITACIÓN. «Kunst und Nachahmung». Conferencia pronunciada en la Mannheimer Kunstverein en 1966. Publicado por primera vez en los *Kleine Schriften II: Interpretationen,* Mohr, Tubinga, 1967, pp. 16-26 (*GW,* 8, pp. 25-36).

5. SOBRE POÉTICA Y HERMENÉUTICA, «Zur Poetik und Hermeneutik». Recensiones de los libros *Immanente Ästhetik - Asthetische Reflexion Lyrik als, Paradigma der Moderne,* ed. por W. Iser, Múnich, 1966, y *Die nicht mehr schöne Künste,* ed. por R. Jauss, Múnich, 1968; aparecidos respectivamente en *Philosophische Rundschau* 15 (1968), pp. 291-299, y *Philosophische Rundschau* 18 (1971), pp. 58-68. (*GW,* 8, pp. 58-69).

6. DE LA CONTRIBUCIÓN DE LA POESÍA A LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD. «Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche der Wahrheit». Conferencia radiofónica emitida el 18 de abril de 1971 por la Südwestfunk. Impresa por primera vez en *Zeitwende,* 42 (1971), pp. 402-410 (*GW,* 8, pp. 70-79).

7. POESÍA Y MIMESIS. «Dichtung und Mimesis». Publicada por primera vez bajo el título «Dichtung und Nachahmung» en el *Neue Zürcher Zeitung,* año 193, n.º186, el 9 de julio de 1972, en el suplemento «Literatur und Kunst». (*GW,* 8, pp. 80-85).

8. EL JUEGO DEL ARTE. «Das Spiel der Kunst». Conferencia radiofónica que, con el título «Der wahre Schein der Kunst», fue transmitida el 30 de marzo de 1975 por la Deutschlandfunk. Impresa por primera vez en los *Kleine Schriften IV. Variationen,* Mohr, Tubinga, 1977, pp. 234-240. (*GW,* 8, pp. 86-93).

9. EXPERIENCIA ESTÉTICA Y EXPERIENCIA RELIGIOSA. «Ästhetische und religiöse Erfahrung». Conferencia pronunciada en el Congreso Internacional de Estética que tuvo lugar en 1964, en Ámsterdam. Publicada por primera vez en la *Nederlands Theologisch Tijdschrift,* 32 (1978), pp. 218-230 (*GW,* 8, pp. 143-155).

10. INTUICIÓN E INTUITIVIDAD. «Anschauung und Anschaulichkeit». Impresa por primera vez dentro del volumen *Anschauung als ästhetische Kategorie (Neue Hefte für Philosophie,* 18/19), Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1980, pp. 1-13, versión ampliada (*GW,* 8, pp. 189-205).

11. FILOSOFÍA Y POESÍA. «Philosophie und Poesie». Publicado por primera vez en *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag,* eds. Herbert Anton, Bernahard Gajek y Peter Pfaff, Carl Winter Universität, Heidelberg, 1977, pp. 121-126 (*GW,* 8, pp. 232-239).

12. FILOSOFÍA Y LITERATURA. «Philosophie und Literatur». Publicado por primera vez en *Was ist Literatur? (Phänomenologische Forschungen,* 11), Verlag Karl Alber, Friburgo/Múnich, 1981, pp. 18-45 (*GW,* 8, pp. 240-257).

13. POESÍA Y PUNTUACIÓN. «Poesie und Interpunktion». Publicado por primera vez en la *Neue Rundschau,* 72 (1961), pp. 143-149 (*GW,* 9, pp. 282-288).

14. SOBRE EL CARÁCTER FESTIVO DEL TEATRO. «Über die Festlichkeit des Theaters». Conferencia pronunciada con motivo del 175.º aniversario de la fundación del Teatro Nacional de Mannheim. Publicada por primera vez en los *Mannheimer Hefte,* 3 (1954), pp. 26-30 (*GW,* 8, pp. 296-304).

15. ¿PINTURA CONCEPTUALIZADA? SOBRE EL LIBRO DE ARNOLD GEHLEN *ZEIT-BILDER* (*IMÁGENES DE ÉPOCA*). «Begriffene Malerei? Zu A. Gehlen: Zeit-Bilder». Recensión del libro del mismo título de Arnold Gehlen (editado también en España: *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna,* Península, Barcelona, 1994). Publicado por primera vez bajo el título «Wissenschaftliche Malerei?», dedicado a Walter Bröcker en su 60.º aniversario, en *Philosophische Rundschau,* 10 (1962), pp. 21-30 (*GW,* 8, pp. 305-314).

16. DEL ENMUDECER DEL CUADRO. «Vom Verstummen des Bildes». Conferencia pronunicada en la inauguración de la exposición de la Liga de artistas del Rhein-Neckar, en Heidelberg, en 1965. Publicada por primera vez en *Neue Zürcher Zeitung,* año 186, n.º 139 (22 de mayo de 1965), p. 21 (*GW,* 8, pp. 315-323).

17. IMAGEN Y GESTO. «Bild und Gebärde», Versión elaborada de una conferencia introductoria para la exposición de Werner Scholz, «La mitología de los griegos», organizada en Leverkusen en 1964. Impresa por primera vez en los *Kleine Schriften II: Interpretationen,* Mohr, Tubinga, 1967, pp. 210-217 (*GW,* 8, pp. 323-330).

18. SOBRE LA LECTURA DE EDIFICIOS Y CUADROS. «Über das Lesen von Bauten und Bilder». Una parte apareció con el título «Hermenuetik und bildende Kunst» en el *Neue Zürcher Zeitung,* año 200, n.º 218 (21 de septiembre de 1979). Posteriormente, la versión completa en *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag,* eds. Gottfried Boehm, Karl Heinz Stierle y Gundolf Winter, Wilhelm Fink, Múnich, 1985, pp. 97-103 (*GW,* 8, pp. 331-338).

19. KAFKA Y KRAMM. «Kafka und Kramm». Escrito en 1990, aparece por primera vez en el volumen IX de las *Gesammelte Werke.* Gadamer se había ocupado ya previamente en otro ensayo de la obra de este pintor sobre el novelista judeo-checo: «Kramms Kafka-Zyklus», en *Kafka in der Kunst,* ed. Rothe, Belser, Stuttgart/Zúrich, 1979, pp. 120-122 (*GW,* 9, pp. 353-361).

20. PALABRA E IMAGEN («TAN VERDADERO-TAN SIENDO»). «Wort und Bidl. So wahr, so seiend». Escrito en 1991, fue publicado por primera vez en el mencionado vol. 8 de las *Gesammelte Werke* (*GW,* 8, pp. 373-399).

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA

I

1. Estética y hermenéutica

Si se ve la tarea de la hermenéutica como tender un puente que salve la distancia, histórica o humana, entre espíritu y espíritu, parece entonces que la experiencia del arte caerá totalmente fuera de su ámbito. Pues, justamente, de entre todo lo que nos sale al encuentro en la naturaleza y en la historia, esta experiencia es aquello que nos habla de un modo más inmediato y que respira una familiaridad enigmática, que prende todo nuestro ser, como si no hubiera ahí ninguna distancia y todo encuentro con una obra de arte significara un encuentro con nosotros mismos. Podemos remitirnos a Hegel para ver esto. Él contaba al arte entre las figuras del espíritu absoluto, esto es, veía en él una forma de autoconocimiento del espíritu, en la cual no tenía lugar nada extraño ni imposible de rescatar, ninguna contingencia de lo real, ninguna incomprensibilidad de lo solamente dado. De hecho, existe entre la obra y el que la contempla una simultaneidad absoluta que, pese a todo el aumento de la conciencia histórica, se mantiene incontrovertida. La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado. Ya se le llame entonces a eso creación inconsciente del genio, ya se dirija la mirada desde el contemplador hacia la inagotabilidad conceptual de toda declaración artística; en cualquier caso la conciencia estética puede seguir invocando que la obra de arte se comunica a sí misma.

Por otro lado, el aspecto hermenéutico tiene algo tan abarcante que necesariamente incluye en sí la experiencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. Si la disposición fundamental de la historicidad de la existencia humana es, comprendiéndose, mediar consigo misma —y eso quiere decir, necesariamente, con el todo de la propia experiencia del mundo—, entonces también forma parte suya toda tradición. Ésta no sólo engloba textos, sino también instituciones y formas de vida.

Pero el encuentro con el arte, sobre todo, tiene su lugar dentro del proceso de integración que se le encomienda a una vida humana situada en medio de tradiciones. Es más, se plantea la pregunta de si la especial actualidad (*Gegenwartigkeit*) de la obra de arte no consistirá precisamente en estar siempre ilimitadamente abierta para nuevas integraciones. Bien pueden opinar el creador de una obra, o el público de su tiempo, que el ser más propio de su obra es lo que ella sea capaz de decir; por principio, ello alcanza más allá de cualquier limitación histórica. En este sentido, la obra de arte es de un presente intemporal. Pero ello no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión y que no haya que encontrar también su origen histórico. Precisamente eso es lo que legitima las pretensiones de una hermenéutica histórica: que la obra de arte, por muy poco que quiera ser entendida de un modo histórico y se ofrezca en su presencia sin más, no autoriza a interpretarla de cualquier forma sino que, con toda su apertura y toda la amplitud de juego de las posibilidades de interpretarla, permite establecer una pauta de lo que es adecuado; es más, incluso la exige. No obstante, puede estar o quedar sin decidir si es justa o no la respectiva pretensión de que la interpretación propuesta es la adecuada. Lo que Kant decía, con razón, del juicio de gusto, que se le puede exigir una validez universal aunque ningún fundamento nos obligue a reconocerlo, vale también para toda interpretación de las obras de arte, tanto la que hace el artista que la reproduce o el lector, como la del intérprete con pretensiones científicas.

Cabe preguntarse con escepticismo si un concepto semejante de obra de arte, abierta siempre a nuevas interpretaciones, no pertenecerá al mundo de una formación estética de segundo orden. ¿No es la obra —eso que llamamos obra de arte— en su origen, portadora de una función vital con significado en un espacio cultual o social y no se determina sólo en él plenamente su sentido? Sin embargo, me parece que también se le puede dar la vuelta a la pregunta. ¿Es que realmente una obra de arte procedente de mundos de vida pasados o extraños y trasladada a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de un placer estético-histórico y no dice nada más de aquello que tenía originalmente que decir? Es en esta pregunta donde el tema «estética y hermenéutica» cobra la dimensión de su problematicidad más propia.

El planteamiento que he desarrollado transfiere conscientemente el problema sistemático de la *estética* a la pregunta por la esencia del *arte*. Bien es verdad que el surgimiento propio de la estética filosófica y su fundamentación en la *Crítica del Juicio* de Kant tenía un marco mucho más amplio, en el cual se abarcaba lo bello en la naturaleza

y en el arte, e incluso lo sublime. Tampoco cabe discutir que, en Kant, lo bello en la naturaleza tiene una prioridad metodológica para las determinaciones fundamentales del juicio de gusto estético, en particular para el concepto de satisfacción desinteresada. Por el contrario, hay que admitir que lo bello en la naturaleza no dice algo en el mismo sentido que nos dicen algo las obras creadas por hombres para hombres, eso que llamamos obras de arte. Puede decirse, con razón, que una obra de arte no gusta precisamente en el mismo sentido «puramente estético» en que gusta una flor o, acaso, un adorno. En relación con el arte, Kant habla de una satisfacción puramente «intelectual». Pero ello no soluciona nuestra objeción: esta satisfacción «impura», por intelectual, que produce la obra de arte, es sin embargo lo que realmente nos interesa como estudiosos de la Estética. Más aún, la aguda reflexión de Hegel sobre la relación de lo bello en la naturaleza con lo bello en el arte alcanzó un resultado válido: lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte. El modo en que una cosa de la naturaleza es admirada y gozada como bella, no es algo que venga dado fuera del tiempo y del mundo, en un objeto «puramente estético» que posea su fundamento demostrable en la armonía de formas y colores y en la simetría del dibujo, tal como podría leerla en la naturaleza un intelecto matemático pitagorizante. Si la naturaleza nos gusta, ello es algo que sucede más bien en conexión con un interés del gusto, el cual está determinado y troquelado por la creación artística de una época. La historia estética de un paisaje, por ejemplo de los Alpes, o el fenómeno de transición de la jardinería, constituyen un testimonio irrefutable. Queda, por tanto, justificado tomar la obra de arte como punto de partida cuando se quiere determinar la relación entre estética y hermenéutica.

En todo caso, no estamos haciendo una metáfora para la obra de arte, sino que tiene un sentido bueno y mostrable decir que la obra de arte nos dice algo y que así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender. Pero con ello resulta ser objeto de la hermenéutica.

Por su determinación originaria, la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato. No obstante, hace ya mucho que este arte de filólogos y práctica magistral ha tomado una figura diferente, más amplia. Pues, desde entonces, la naciente conciencia histórica ha hecho consciente de la equivocidad y la posible incomprensibilidad de toda tradición; y asimismo, el desmoronamiento de la sociedad cristiana occidental —continuando el proceso de individualización que comenzó con la Reforma— ha hecho del individuo

un enigma, en última instancia irresoluble, para el individuo. Así, desde el Romanticismo alemán, se le ha asignado a la hermenéutica el cometido de evitar la mala inteligencia. Con ello su ámbito alcanza, por principio, tan lejos como alcance la declaración de sentido. Declaración de sentido es, por de pronto, toda manifestación lingüística. En tanto que arte de transmitir lo dicho en una lengua extraña a la comprensión de otro, la hermenéutica recibe su nombre, no sin fundamento, de Hermes, el intérprete traductor del mensaje divino a los hombres. Recordando esta etimología del concepto de hermenéutica, se vuelve inequívocamente claro que de lo que aquí se trata es de un acontecimiento lingüístico, de la traducción de una lengua a otra, y por tanto, de la relación entre dos lenguas. Pero, en tanto que sólo se puede traducir de una lengua a otra cuando se ha comprendido el sentido de lo dicho y se lo reconstruye en el médium de la otra lengua, este acontecer lingüístico presupone comprensión.

Todas estas obviedades resultan ahora decisivas para la pregunta que nos ocupa aquí: la pregunta por el lenguaje del arte y la legitimidad del punto de vista hermenéutico frente a la experiencia del arte. Toda interpretación de lo comprensible que ayude a otros a la comprensión tiene, desde luego, un carácter lingüístico. En este sentido, la experiencia entera del mundo se expresa lingüísticamente, determinándose desde ahí un concepto muy amplio de tradición que, ciertamente, no es como tal lingüístico, pero que es susceptible de interpretación lingüística. Abarca desde el «uso» de herramientas, técnicas, etc., pasando por la tradición artesanal en la producción de tipos de aparatos, formas decorativas, etc., y el cuidado de usos y costumbres, hasta la fundación de arquetipos, etc. La obra de arte ¿forma parte también de todo ello, o toma una posición especial? En tanto que no se trate justamente de una obra de arte lingüística, la obra de arte parece, de hecho, pertenecer a tal tradición no lingüística. Y, sin embargo, la experiencia y la comprensión de tal obra de arte significa algo distinto de, por ejemplo, la comprensión de herramientas o de hábitos que hayamos heredado del pasado.

Siguiendo una antigua determinación de la hermenéutica procedente de Droysen, podemos distinguir entre fuentes y residuos. Residuos son fragmentos de mundos pasados que se han conservado y que nos ayudan a reconstruir espiritualmente el mundo del cual son restos. Las fuentes, en cambio, constituyen la tradición lingüística y sirven, por ello, para entender un mundo interpretado lingüísticamente. ¿Qué es entonces, por ejemplo, la imagen de un dios antiguo? ¿Es un residuo, como cualquier aparato, o es un fragmento de la interpretación del mundo, como todo lo transmitido lingüísticamente?

Las fuentes, dice Droysen, son apuntes recibidos de la tradición, con la finalidad de servir al recuerdo. Una forma mixta de fuente y residuo llama él a los monumentos, entre los cuales cuenta, junto a documentos, monedas, etc., «obras de arte de todo tipo». Eso es lo que puede parecerle al historiador, pero la obra de arte como tal no es ningún documento histórico, ni por su intención ni por ese significado que gana en la experiencia del arte. Es cierto que se habla de monumentos artísticos, como si la producción de una obra de arte contuviese una intención documental. Hay una cierta verdad en ello, en tanto que a cada obra de arte le es esencial la duración (a las artes transitorias, por supuesto, sólo en la forma de la repetibilidad). La obra de arte que ha salido bien «permanece» (incluso el artista de variedades llega a tener esa sensación con un número logrado). Pero ello no significa que al mostrarla haya una intención de recordar, como ocurre con el auténtico documento. Al mostrarla, no se quiere invocar a algo que fue. Tanto menos se quiere una garantía de su permanencia, puesto que, para conservarse, depende necesariamente del asentimiento del gusto, o del sentido para la calidad de las generaciones posteriores. Pero precisamente esta dependencia necesaria de una voluntad de conservarla dice que la obra de arte se transmite en el mismo sentido que la tradición de nuestras fuentes literarias. En todo caso, ella no sólo «habla» como le hablan los residuos del pasado al investigador de la historia, ni tampoco como lo hacen los documentos históricos que fijan algo. Pues lo que nosotros llamamos el lenguaje de la obra de arte, por el cual ella es conservada y transmitida, es el lenguaje que guía la obra de arte misma, sea de naturaleza lingüística o no. La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo. Se plantea así la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacérselo comprensible a sí y a los otros. Así pues, la obra de arte no lingüística también cae propiamente en el ámbito de trabajo de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo [1].

En este sentido amplio, la hermenéutica contiene a la estética. La hermenéutica tiende el puente sobre la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño. Pero *revelar lo extraño* no quiere decir aquí solamente reconstrucción histórica del «mundo» en

---

[1] En este sentido, he criticado el concepto de Kierkegaard de lo estético siguiendo a Kierkegaard mismo (*Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 101 ss.; tr.: *VM,* pp. 137 ss.).

el cual una obra de arte tenía su significado original y su función; quiere decir también la percepción de lo que se nos dice. Esto sigue siendo también más que el sentido suyo que pueda indicarse o comprehenderse. Lo que nos dice algo —como el que le dice algo a uno— es una cosa extraña, en el sentido de que alcanza más allá de nosotros. De esta manera, en la tarea de la comprensión está dada una extrañeza doble que, en verdad, es una y la misma. Ocurre como en todo discurso. No es sólo que él diga algo, sino que alguien le dice algo a uno. La comprensión del discurso no es la comprensión literal de lo dicho, consumando paso a paso los significados de las palabras, sino que realiza el sentido unitario de lo dicho, y éste se halla siempre por encima, más allá de lo que lo dicho declara. Lo que dice puede ser difícil de entender cuando se trata de una lengua extraña o antigua: más difícil aun es dejarse decir algo, aun cuando se entienda lo dicho sin más. Ambas cosas son tarea de la hermenéutica. No se puede entender si no se quiere entender, es decir, si uno no quiere dejarse decir algo. Sería una abstracción ilícita creer que se tiene que haber producido primero la simultaneidad con el autor, o bien con el lector, reconstruyendo todo su horizonte histórico, y que sólo después se empieza a percibir el sentido de lo dicho. Antes bien, una especie de expectativa de sentido regula desde el principio el esfuerzo de comprensión.

Lo que vale así para todo discurso, vale también de modo eminente para la experiencia del arte. Aquí hay algo más que expectativa de sentido; aquí hay lo que quisiera llamar «sentirse alcanzado» (*Betroffenheit*) por el sentido de lo dicho. Toda experiencia de arte entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y en su trato con textos. La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubierto. En esto estriba ese sentirse alcanzado. «Tan verdadero, tan siendo», no es nada que se conozca de ordinario. Todo lo conocido queda ya sobrepasado. Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo. Pero en tanto que encuentro con lo propio, en tanto que una familiaridad que encierra ese carácter de lo sobrepasado, la experiencia del arte es, en un sentido genuino, *experiencia*, y tiene que dominar cada vez la tarea que plantea la experiencia: integrarla en el todo de la orientación propia en el mundo y de la propia autocomprensión. Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión *de cada uno*, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad (*Gegenwartigkeit*). Más aún, es precisamente su actualidad (*Gegen-*

wartigkeit) la que hace que la obra se convierta en lenguaje. Todo depende de cómo se dice algo. Pero eso no significa que ese algo quede reflexionado en los medios por los que se dice. Al contrario: cuanto más convincentemente se dice algo, tanto más obvia y natural parece la unicidad, el carácter único de esta declaración; es decir, concentra a aquél al que interpela totalmente en aquello que le dice, y le prohíbe terminantemente pasar a una distanciada diferenciación estética. Y es que la reflexión sobre los medios del decir es secundaria frente a la intención más propia sobre lo dicho, y por lo general, permanece ausente allí donde los hombres se dicen algo mutuamente como presentes. Pues lo dicho no es, en absoluto, lo que se brinda como una especie de contenido de juicio en la forma lógica del juicio. Antes bien, significa lo que uno quiere decir y lo que uno debe dejarse decir. No hay comprensión allí donde uno se dedica a ver si atrapa de antemano lo que se le quiere decir, afirmando que él ya lo sabía.

Todo esto vale en una medida eminente para el lenguaje del arte. Naturalmente, no es el artista quien habla aquí. Es cierto que puede despertar también cierto interés lo que el artista, más allá de lo dicho en una obra, tenga que decir y diga en otras obras. Pero el lenguaje del arte se refiere al exceso de sentido que reside en la obra misma. Sobre él reposa su inagotabilidad, que lo distingue frente a toda transferencia al concepto. De ello se sigue que, en la comprensión de una obra de arte, no puede bastar con la acreditada regla hermenéutica según la cual la *mens auctoris* limita la tarea de comprensión que un texto plantea. Antes bien, en la extensión del punto de vista hermenéutico al lenguaje del arte se hace claro cuán poco alcanza la subjetividad del opinar para caracterizar el objeto de la comprensión. Pero esto tiene un significado fundamental, y en este sentido, la estética es un importante elemento de la hermenéutica general. Sea dicho esto a modo de conclusión. Todo lo que nos habla como tradición, en el sentido más amplio, plantea la tarea de la comprensión, sin que comprender quiera decir, en general, actualizar de nuevo en sí los pensamientos de otro. Esto no sólo nos lo enseña con contundente claridad, como hemos expuesto arriba, la experiencia del arte, sino también la comprensión de la historia. Pues no es en absoluto la comprensión de las opiniones subjetivas, las planificaciones y las experiencias de los hombres que sufren la historia lo que plantea la auténtica tarea histórica. Es el gran contexto de sentido al que se dirige el esfuerzo interpretativo del historiador el que quiere ser comprendido. Las opiniones subjetivas de los hombres que se hallan en el proceso de la historia, nunca o rara vez son tales que una posterior estimación histórica de los acontecimientos confirme la apreciación que los contemporáneos hicieron de ellas.

El significado de los acontecimientos, su entramado y sus consecuencias, según se presentan en una mirada histórica retrospectiva, dejan la *mens actoris* tras de sí tanto como la experiencia de la obra de arte deja tras de sí la *mens auctoris*.

La universalidad del punto de vista hermenéutico es una universalidad abarcante. Si yo una vez he formulado[2]: «el ser que puede ser comprendido, es lenguaje», no es ello, desde luego, una tesis metafísica, sino que describe, desde el centro de la comprensión, la ilimitada amplitud de su mirada a todo alrededor. Es fácil mostrar que toda experiencia histórica satisface esta frase tanto como, por ejemplo, la experiencia de la naturaleza. La expresión universal de Goethe, «todo es símbolo» —y ello quiere decir, *cada cosa señala a otra*— viene a contener la formalización más abarcante del pensamiento hermenéutico. Este «todo» no se enuncia sobre un ente cualquiera que es, sino sobre cómo ese ente sale al encuentro de la comprensión del hombre. Nada puede haber que no tenga la capacidad de significar algo para él. Pero todavía hay algo más: nada se reduce al significado que le esté ofreciendo a uno directamente en ese momento. En el concepto goetheano de lo simbólico reside tanto la imposibilidad de dominar con la vista todas las referencias como la función representativa del individuo para la representación del todo. Pues sólo porque la referencialidad universal del ser queda oculta al ojo humano, necesita ser descubierta. Por universal que sea el pensamiento hermenéutico que corresponde a las palabras de Goethe, sólo llega a cumplirse por la experiencia del arte. Pues la lengua de la obra de arte posee la distinción de que la obra de arte que es única recoge en sí el carácter simbólico que, visto hermenéuticamente, le conviene a todo ente, y lo lleva al lenguaje. Comparada con cualquier otra tradición, lingüística o no lingüística, vale para la obra de arte que es presente absoluto para cada presente respectivo, y a la vez, mantiene su palabra dispuesta para todo futuro. La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el «ese eres tú» que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: «¡Has de cambiar tu vida!»

---

[2] *Wahrheit und Methode, GW,* 1, p. 478; tr.: *VM,* p. 567.

2. Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética

El juicio estético es una función de la conciencia estética. La pregunta por sus criterios y su validez es, por ello, un problema fundamental de la estética. Evidentemente, no se puede aceptar sin más la diversidad empírica de los gustos humanos, la cual condiciona nuestro juicio estético, pero tampoco se puede, basándose en un ideal del gusto de cuya validez no cabe duda alguna, disolver esa diversidad en la diferencia entre un gusto malo y bárbaro frente a otro bueno y refinado.

Antes bien, la estética filosófica surgió como disciplina filosófica autónoma a partir de la pregunta de si el juicio estético puede tener una legitimación *a priori* que lo eleve por encima de la casualidad empírica de las diferencias del gusto. Así, en la tercera de sus *Críticas*, Kant emprendió una crítica de la crítica que prometía determinar qué es lo válido en toda crítica estética.

Frente a todos los intentos de salvaguardar un relativo valor cognoscitivo en la *cognitio sensitiva*, como un grado previo a la *cognitio rationalis*, la fundamentación kantiana del juicio de gusto *a priori* renunció por completo, como es sabido, a que haya algún conocimiento del objeto cuando se dice de él que es bello. Antes bien, un enunciado semejante atañe sólo a la relación del objeto con nuestras facultades cognoscitivas en general, y dice que el objeto posibilita libremente el juego de la imaginación y el entendimiento en nosotros.

Esta justificación trascendental del juicio de gusto vale tanto para lo bello en la naturaleza como para lo bello en el arte; es más, tiene su verdadero peso metafísico en lo que se refiere a lo bello en la naturaleza [1], en tanto en cuanto éste muestra desde sí una adecuación tal al placer libre, esto es, al juego de nuestras facultades cognoscitivas, que en él se halla implícita una indicación de la determinación suprasensible de la humanidad en el todo de la naturaleza. También la doc-

[1] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 48 ss.; trad.: *VM,* pp. 75 ss.

trina del genio, por medio de la cual define Kant lo bello en la naturaleza, permanece dentro del horizonte de comprensión metafísica de la naturaleza, la cual ha dotado a su favorito con la facultad natural de representar lo bello.

La fundamentación kantiana del juicio de gusto estético descansa por completo, pues, sobre un principio subjetivo, pero no sólo justifica *a priori* la pretensión de validez de los juicios estéticos al decir que es precisamente una cualidad de ciertos objetos el poder animar de modo semejante la subjetividad de las facultades cognoscitivas humanas; la abstracción trascendental, que se ofrece prescindiendo tanto del encanto sensible de lo agradable como de todo pensamiento racional de un fin, tiene también, en opinión de Kant, un significado productivo para la formación del gusto empírico y para arbitrar en la disputa de los «jueces de arte». Si todos los «enturbiamientos» de lo puramente estético son reconocidos como tales —sin que por ello se impugne una fundamentación más elevada, moral, por ejemplo—, no sólo puede entonces dirimirse la disputa de los jueces de arte, sino que también queda preelaborado con ello el desarrollo y refinamiento del gusto. La idea de un gusto completo, hacia la cual tiende toda la educación del gusto, encierra el todo. Incluso a la idea de Schiller de una educación estética del género humano, que propugna la vía de las bellas artes como preparación para la verdadera libertad política, no le turba la menor duda de que lo que un gusto formado y un hombre de genio encuentran bello está unívocamente determinado.

Hay que hacerse consciente de esto a fin de concebir toda la modificación de los términos del problema que muestra desde entonces la conciencia estética en un tensísimo enfrentamiento con la conciencia histórica. La idea de un gusto perfecto, que encontrase todo lo bello en el grado correcto tiene, a partir de ahora, algo de absurdo. Al menos frente a lo bello en la naturaleza, parece inevitable un relativismo tolerante que haga valer la sublimidad agreste de unas altas montañas junto al sereno encanto de un paisaje cultivado, sin juzgar el uno como bárbaro o el otro como blando.

Antes bien, parece razonable hacer valer para toda crítica de arte una pauta suprahistórica, dentro de la cual las preferencias cambiantes de uno o de otro artista, o de una determinada dirección artística, preserven la particularidad de su gusto. Se podrán reconocer aquí estimaciones de valor variables, también cuando se exija una unicidad por encima del rango artístico de las obras en cuestión. No se pretenderá con ello solamente conceder que el gusto personal es un sistema individual de valores sino, sobre todo, reconocer la variación histórica en la cual la épocas despliegan vitalmente su gusto cambiante. Sin

embargo, aunque no los historiadores de arte, los conocedores y los tratantes sí estarán, en principio, de acuerdo en lo que es «calidad».

No resulta tan fácil, sin embargo, justificar teóricamente este concepto de calidad estética que viene juzgado por el juicio estético, si no se defiende a la vez con él la idea de un gusto unitario y universalmente vinculante. Pero precisamente ésa es la situación en que se encuentra el juicio estético, el cual se sabe sublime, por encima de todas las preferencias de las épocas o de los individuos. Más aún, llega a diferenciar la calidad que él juzga incluso de las propias preferencias o aversiones más decididas. Tiene aquí lugar, por lo tanto, una disociación de gusto y juicio que reclama una doble fundamentación. Pues ni el juicio ni la estimación de valor del gusto deben ser arbitrarios. En ambos tiene que residir una vinculatividad. De ahí que la distinción de juicio y gusto no pueda ser absoluta. Antes bien, al final, el reconocimiento del rango de una obra tendrá que acabar vinculándose con una mirada capaz de conocer las constelaciones históricas que determinan de modo variable nuestra receptividad. Pues ambas cosas tienen que encontrar su fundamentación: el juicio y la estimación de valor, el reconocimiento de la calidad y el del significado de una obra. Es toda una conciencia, que se mueve de un modo tan abstrayente que acaba por imponerse excesos a sí misma.

La pregunta puede plantearse así: ¿cómo se presenta la hermenéutica de la conciencia estética? ¿Cómo se determina la «corrección» de la interpretación de obras de arte, de tal modo que haga justicia a las dos condiciones?

Evidentemente, ello no es posible si se aisla la abstracción del juicio estético[2]. Pues ya el supuesto previo, intrínseco al concepto de calidad estética, de que el juicio trata de una obra de arte, está justificado sólo hasta cierto punto. Está restringido por el «significado», el cual no es, muchas veces, el de una obra de arte determinada para el disfrute artístico, sino el de un monumento cultual o profano que sólo secundariamente posee el carácter de una obra de arte.

Esto no es ninguna sutileza huera de la reflexión histórica, sino una restricción que puede cumplirse incluso estéticamente. La abstracción estética, por su parte, tiene el carácter de una realidad histórica, en la medida en que desata las obras de arte de su lugar histórico en el espacio y en el tiempo, trasladándolas a la intemporalidad del museo. Devolverlas espiritualmente a aquel lugar es una de las tareas más im-

[2] Cfr. ibíd., pp. 94 ss.; trad.: ibíd., pp. 129 ss.

portantes de la investigación de historia del arte. Pues de lo que se trata es de anular el falso carácter de cuadro que las obras de arte han recibido con su aislamiento estético en la «colección», y de devolverles estéticamente su verdadero mundo. La investigación artística de los últimos decenios nos ha permitido ver muchas cosas de este modo.

Con ello, sin embargo, ha puesto en cuestión a la vez los propios presupuestos de los que parte. Pues el «arte» no es nada unívoca y obviamente dado por medio de lo cual algo se determina como obra de arte, sino una forma interpretativa que tiene ella misma su momento histórico. ¿Cómo se justifica la abstracción en el arte que subyace a todo juicio estético?

La respuesta que la teoría estética tiene para esta pregunta procede de Kant. El arte bello es el arte del genio. Admirar algo como una obra de arte significa ver en ella el producto de un hacer creativo que no es la aplicación académicamente correcta de las reglas. Esto puede entenderse en un sentido tan amplio que con ello queda descrito para la obra de arte todo lo que haya de arte en ella. El sentido trascendental de la teoría del genio consiste en que, merced a ella, queda caracterizado absolutamente lo que es artístico, esto es, estéticamente valioso, y por ende, también lo que haya de arte en las cosas útiles, en tanto que con ellas se produce algo que gusta sin reglas ni un cálculo controlable a posteriori. Visto psicológicamente, se trata del momento de la inspiración, en el cual no debe dejar de aparecer la elaboración según la capacidad y según reglas, y que, sin embargo, contiene, guiándolo y determinándolo, el proceso de producción racionalmente dominador. La otra cara hermenéutica de ello es que admirar algo como obra de arte exige ello mismo, a su vez, una capacidad genial, precisamente la congenial, de un disfrutar que recrea.

Sin embargo, el límite de esta teoría —cuyo origen está en la crítica del clasicismo francés y que encontró su representación ejemplar en el modo de producción poética de Goethe— se ha hecho lo bastante claro como para que sus presupuestos conceptuales requieran un nuevo examen. Evidentemente, parte de la producción artesanal que comprende la pieza elaborada como producto de una planificación y una capacidad. Lo que el artesano se imagina como *eidos* regula el proceso de producción. Pero el *eidos* mismo está determinado por el fin del uso que deba hacerse de la pieza-obra.

Todo producir produce para el uso. La teoría de los tipos de la utilizabilidad confiere al producir mismo el rasgo esencial de la repetibilidad. El producto suelto es «un producto de un cierto género» que cumple su determinación para el uso. Está listo en tanto en cuanto puede ser tomado para el uso.

Frente a este modelo, la teoría del genio representa una desviación en la medida en que la obra de arte no queda subordinada a fines de uso, o que, cuando se trata de un arte utilitario, lo artístico en ello no está determinado desde su utilidad. No hay aquí, por ende, un estar-listo que viniera decidido por un fin exterior a él. Una obra de arte no es nunca «un producto de un cierto género». Es sólo el proceso de su producción creativa lo que la determina en su ser. De este modo, se traslada al creador —en el sentido de la inspiración genial— lo que dirige y limita el proceso de producción. El carácter perfecto de la conformación, por el cual no puede añadírsele ni quitársele nada —concepto de belleza que encuentra en la obra de arte un cumplimiento mucho más estricto que en cualquier cosa de uso— no se basa aquí en un sentido que la trascienda. Pero, sin embargo, se sigue de la analogía con el artesano el que el productor «haya tenido esa intención» al hacerlo. Para el lado hermenéutico del asunto, ello significa que al que comprende y disfruta, el sentido de la obra le viene prescrito por la intención de sentido del creador, la cual encuentra por ello su cumplimiento en el recrear en cuanto comprensión congenial.

La pregunta es, entonces, si en esta teoría la analogía entre arte y artesanía queda desplegada por el lado correcto. El concepto de planificación inconsciente y de la producción genial debe formular, en primer lugar, sólo el carácter vinculante que la comprensión del sentido encuentra cuando ningún fin de uso determina este «sentido».

Tal es el sentido de la estética trascendental con su doctrina de la imaginación productiva del genio. Pero ¿hace esta teoría justicia al estado de las cosas? Ella enseña una conformidad última y absoluta entre el crear y el disfrutar, complementándose así la apoteosis del artista que, en cuanto creador prometeico, es como un *alter deus*, con la apoteosis de la conciencia estética, que sale por doquier al encuentro de la genialidad artística con la soberanía cogenial del disfrute estético y del juicio estético.

¿Puede comprobarse esta conformidad fenomenológicamente? Oigamos a los artistas modernos. Si se les sigue, la representación de la inconsciencia noctámbula con que el genio crea —representación que no dejaba de legitimar la autodescripción goetheana de su modo de producción poético— aparece como una exageración romántica. Frente a ello, el poeta Paul Valéry renueva el patrón de un artista e ingeniero como Leonardo da Vinci, en cuyo *ingenium* universal la invención mecánica y la genialidad artística formaban una unidad indiferenciable. Evidentemente, vivimos aún, en general, bajo los efectos del culto al genio del siglo XVIII y de la sacralización de todo lo que rodea al arte y los artistas, tan característica de la so-

ciedad burguesa del siglo XIX. Los testimonios de los artistas modernos pueden retornarnos de tales representaciones, aunque ellos, por su parte, puedan representar una exageración unilateral en dirección hacia un moderno manierismo «cerebral». Ellos nos hacen tomar conciencia de que el concepto de genio, tal como se pensaba en la estética del siglo XVIII y XIX, estaba concebido desde el punto de vista del que contempla. No es al que crea, sino a la facultad que juzga a la que este concepto le resulta convincente. Lo que al que contempla le parece un milagro, queda reflejado en lo milagroso de una creación realizada por medio de una inspiración genial. En la medida en que los creadores se observan a sí mismos, pueden servirse también ellos mismos de esta forma de interpretar. De ahí que el culto al genio del siglo XVIII haya sido también alimentado, sin duda, por los creadores. Pero, en general, ellos no van tan lejos en su autoapoteosis como la sociedad burguesa les atribuye. La comprensión que el creador tiene de sí mismo es mucho más sobria. Él ve también posibilidades de hacer y de una competencia, cuestiones de técnica, allí donde el contemplador que interpreta busca un secreto y un significado profundo.

Con ello hemos tocado un segundo punto crítico de esta teoría: el fenómeno de la crítica estética se acomoda mal con la teoría de la conformidad del crear y el disfrutar. No es sólo que exista una tensión indisoluble entre la crítica y los artistas que crean, tensión que acaso no se remonte sólo a la susceptible sensibilidad del artista; con su propio hacer, la crítica estética refuta directamente toda teoría que vea en la comprensión una recreación. Pues cada vez que se arroga la competencia de la recreación, poniendo reparos críticos concretos, o haciendo incluso sus propias contrapropuestas positivas, caerá irremisiblemente en mezquina pedantería. Su recreación es, evidentemente, una ilusión. La comprensión y el disfrute requieren, ciertamente, una actividad propia, pero ésta es completamente diferente de la del crear. Tanto que la crítica estética, allí donde aparece como justificada, antes denuncia un defecto artístico que lo reconoce realmente o sabe siquiera corregirlo. Todavía habrá de ocuparnos el que la crítica estética y el juicio estético pertenecen absolutamente a una relación secundaria para con la obra de arte.

Teniendo en cuenta estas objeciones, surge de nuevo el problema que el uso trascendental del genio creía resolver. ¿Cómo debe pensarse, sin el concepto de genio, la diferencia entre lo fabricado artesanalmente y lo creado artísticamente? ¿Cómo debe pensarse la culminación de una obra de arte, si el proceso de la configuración no se halla comprendido en una planificación anticipadora? ¿No se repre-

senta entonces el acabamiento de la obra como la interrupción de un proceso de configuración que señale más allá de ella?

De hecho, Paul Valéry veía las cosas de este modo, y hay que conceder que algo habla en favor de esta concepción; verbigracia, la existencia de diferentes versiones de una y la misma obra, que a veces parecen tener un sentido propio y acabado. (Pienso, por ejemplo, en las versiones breves de Hölderlin y su difusión). O la existencia de tales fragmentos «perfectos», tal como pueden encontrarse en la obra de Goethe, donde la interrupción de un proceso de configuración parece realizar una culminación real. Por último, la teoría de la lírica moderna ve, antes bien, la configuración poética como una realización semejante, en la cual es la estructuración misma del lenguaje la que se encuentra en el poema con su sentido. Si bien esto puede tener una validez sólo parcial, y ser cierto más para una «escuela» poética que para la esencia general de la configuración poética, en cuanto correctivo de la teoría estética del genio o del concepto de vivencia sigue siendo algo cierto.

Pero si lo que ocurre es que la configuración artística es más un llegar a realizarse y un resultar que un crear, entonces el reverso de la teoría estética, el lado hermenéutico, gana una preeminencia metodológica. Sea cual sea el modo de producción de lo artístico, de lo que se trata, en cualquier caso, es de determinar adecuadamente la experiencia de sentido que la obra de arte transmite. Aquí, entonces, el nihilismo hermenéutico de Paul Valéry no puede resultar satisfactorio. Es cierto que suena consecuente: si una obra de arte es la interrupción casual de un proceso de configuración que virtualmente puede continuar, no contiene entonces nada vinculante. Debe entonces dejársele al receptor que haga, por su parte, lo que quiera con la obra. Un modo de entender una configuración no es menos legítimo que otro. No existe ningún criterio de adecuación. Tampoco el creador de la obra lo posee. Cada encuentro con una obra es una nueva producción originaria. Si Valéry saca, de hecho, semejante consecuencia para eludir el mito de la producción inconsciente del genio, debe observarse, sin embargo que, con ello, él mismo queda totalmente atrapado en ese mito. Pues, en verdad, él traslada al lector y al intérprete el poder del crear absoluto que él mismo no quiere reivindicar.

Se trata, antes bien, de determinar más exactamente el carácter hermenéuticamente vinculante que le corresponde a la obra de arte. Tanto vista desde el creador como desde el que la disfruta, ella es, en cualquier caso, una experiencia de sentido en la cual no hay tampoco nada arbitrario si nadie dispone de un criterio permanente. Más aún, el carácter vinculante de encontrar el sentido es, tal vez entonces, preci-

samente, especial, elevado, si tiene que renunciar a un criterio semejante. Así, ciertamente, a la interpretación ejecutada en las artes reproductivas —una pieza musical o un drama, por ejemplo—, no le concederemos la libertad de que tomen el «texto» fijado como ocasión para producir efectos a capricho, y a la inversa, consideraremos la canonización de una interpretación determinada —v.g., por medio de una grabación discográfica que hubiera dirigido el compositor, o las detalladas prescripciones de ejecución que se derivan del estreno canonizado— como una confusión que ignora la auténtica tarea de la interpretación. Una corrección a la que se aspirase hasta tal punto no haría justicia al verdadero carácter vinculante de la obra misma, que vincula a cada intérprete de un modo propio e inmediato, y le libera de la licencia de hacer la mera imitación de un modelo. Es también manifiestamente falso restringir la «libertad» del capricho reproductivo a cosas exteriores o fenómenos marginales y no, antes bien, pensar el todo de una reproducción de modo vinculante y, a la vez, libremente. Aquí, la interpretación es, ciertamente, recreación, pero este recrear no sigue a un acto de creación previo, sino a la figura de la obra creada, teniendo sólo que llevarla a su representación según encuentra sentido en ella. Las representaciones historizantes, la música con instrumentos antiguos, por ejemplo, no son por ello tan fieles como ellas creen, ya que, en tanto que imitación de una imitación, «se hallan distanciadas triplemente de la verdad» (Platón).

Ahora bien, la interpretación reproductiva tiene, ciertamente, su propio material autónomo, y con él una tarea de formación originaria que faltan en el interpretar «comprensivo», por lo tanto también, por ejemplo, en el juicio estético. Sin embargo, toda interpretación reproductiva entraña comprensión, y ello, muchas veces, hasta tal punto que hace por sí misma superflua cualquier otra discusión exegética. Pero también, a la inversa, toda comprensión y toda exégesis (*Auslegen*) están construidas en dirección hacia una formación reproductiva, la cual, desde luego, queda *in mente*. Tiene en esto su justificación lo que en tiempos recientes se ha dado en llamar «la segunda ciencia del arte».

La pregunta decisiva, tanto para la interpretación reproductiva como para la comprensiva, es pues la misma: ¿en qué consiste su carácter vinculante y en qué su libertad? ¿Es su carácter vinculante el del reconocimiento de la calidad estética, que puede encontrarse objetivamente, y el de aquello sobre lo que se basa y permanece su libertad frente a todo lo ocasional de significado variable ligado a ello? ¿De tal modo que a lo propiamente artístico le correspondiera un sentido constante de calidad y rango, al que acabaría contrarrestando aproxi-

mativamente la ciencia del arte, dejándole lo cambiante al cambio? ¿O estriba el carácter propiamente vinculante de la experiencia de una obra de arte, no en última instancia, en esta mudanza de significado que nos promete? En verdad, no se trataría ya más de un cambio, de tal modo, por ejemplo, que lo que ayer se experimentaba como prevaleciente en una obra de arte hoy «ya no» se experimenta así. Sino que este «ya no» contiene una determinación positiva. Ya no se experimenta así precisamente *porque* ayer era experimentado así, provocando con ello una nueva posibilidad de experimentar. ¿Es nuestra experiencia de arte vinculante en el sentido de que compromete la historicidad de nuestra existencia? Entonces, el acto de encontrar el sentido estaría ciertamente ligado por el carácter vinculante de la obra; pero no sólo por él. Ese acto sería a la vez «libre» frente al carácter vinculante, en tanto en cuanto pondría, desde sí mismo, un momento de sentido en el encuentro con la obra, un momento por medio del cual la apertura (*Unabgeschlossenheit*) potencial de su sentido continuara determinándose.

Si hubiera de ser así —y con ello no sólo se determinaría adecuadamente la ejecución interpretativa de la reproducción, como resulta inmediatamente evidente, sino que también se podría mostrar que esto es así en toda la extensión de la hermenéutica de las ciencias del espíritu—, entonces la experiencia hermenéutica, que viene dada con la experiencia de la obra de arte, se enlazaría de un modo nuevo con la intelección estética de la génesis del sentido, por medio de la cual la obra se realiza como obra de arte. La configuración artística en cuanto determinación de la figura de sentido de una obra, quedaría unida entonces, junto con el acontecer hermenéutico en la experiencia de la obra de arte, a la anonimidad de un acontecer de sentido que no estaría comprendido en ningún espíritu genial o congenial y que, sin embargo, nos determinaría a todos. Con ello, la pregunta propiamente estética por la calidad y el rango de una obra quedaría rebajada a un mero momento de esta experiencia histórica, un momento al que la obra de arte le debe toda la fuerza de su declaración, toda la presencia, en cada caso, de su significado; y ello sólo, sin embargo, en tanto que la obra ejerce la fuerza de su declaración y no se hace temática por sí misma. Más aun, al contrario: en tanto que se hace temática, se hace visible la pérdida ontológica que sufre la obra de arte porque ya sólo se la aprecia como una obra de calidad estética. Si se la experimenta en su verdadero sentido y en su significado, entonces no se juzga para nada su calidad y su rango como tales, sino que se la reivindica anticipatoriamente, esto es, se presupone que todo en ella hace aparecer el sentido de un modo perfecto. Sólo cuando esta anticipación de la

perfección[3] es imposible de cumplir, esto es, cuando se fracasa al encontrar el sentido, la conciencia estética recae en el ejercicio de su soberanía crítica, en cierto modo sobre sí misma. En este preciso sentido, toda crítica estética es secundaria, una experiencia privativa que conduce al placer de reflexión del juicio estético. Pero el primer rango lo posee aquella experiencia del arte que hace conformar a éste en el todo de nuestra tradición espiritual y que abre la profundidad histórica del propio presente.

[3] Sobre este concepto, cfr. ibíd., pp. 299 ss.; trad.: ibíd., pp. 363 ss., y lo desarrollado en *GW*, 2, pp. 61 ss., trad.: *VM*, pp. 67 ss., así como el ensayo «Filosofía y literatura» (II, 12) en este volumen.

3. Poetizar e interpretar [1]

Existe desde antiguo una tensión entre la labor del artista y la labor del intérprete. A los ojos del artista, el interpretar ha llegado a tener una apariencia de arbitrario capricho, cuando no de superfluidad. La tirantez acaba de agravarse cuando se pretende interpretar en nombre y con el espíritu de la ciencia. Que además haya de ser posible superar, con los métodos de la ciencia, los aspectos cuestionables del interpretar, es algo que encuentra menos fe aún en el artista creador. Ahora bien, el tema «poetizar e interpretar» representa un caso particular de esta relación general entre creador e intérprete. Pues, cuando se trata de poesía y de poetizar, el quehacer interpretativo y la propia creación artística se unen, no pocas veces, en una sola persona. Lo cual indica que la labor de poetizar se halla en una relación más estrecha con el interpretar que las demás artes. E incluso, bien puede ser que, en lo que se refiere a la poesía, el interpretar que tiene lugar con pretensiones científicas, no sea tan cuestionable como generalmente se le imputa. El proceder de la ciencia no parece que se salga aquí apenas de lo que opera en cada experiencia del pensamiento con la poesía. Esta sospecha resulta particularmente palpable si se piensa en cuánta reflexión filosófica impregna la moderna poesía de nuestro siglo. La relación entre el poetizar y el interpretar no sólo se plantea del lado de la ciencia o de la filosofía; es también un problema interno del poetizar mismo, tanto para el poeta como para su lector.

---

[1] *Dichten und Deuten*. En castellano se pierde toda la condensación del título alemán, y de sus dos palabras. *Dichtung* es «poesía», en el sentido más amplio de creación literaria. *Deuten* es la palabra alemana para «interpretar», junto al latinismo *Interpretation* y a *auslegen*. A lo largo del ensayo se explican sus variaciones semánticas. Está emparentada, además, con *Bedeutung* (significado), *vieldeutig* (multívoco), *zweideutig* (ambiguo) y *eindeutig* (unívoco). También es decisiva en este ensayo la palabra *meinen*: en general, «querer decir», «referirse a algo» (con un sentido intencional), pero también «opinar», en el sentido de la *doxa* griega. En la traducción, sin embargo, nos solemos decantar por «mentar», que, de un modo indirecto, coincide con los dos primeros significados señalados, en cuanto que es un «tener en mente». Etimológicamente, además, es el significado de *meinen* como «mencionar». (*N. del T.*)

Al someter el tema a discusión en este sentido, no quiero tomar partido en la rivalidad que pueda existir por el derecho a interpretar entre quien habla desde la ciencia y el artista de la palabra [2]. Ni pretendo tampoco emular en el brillo del decir a quienes dominan el oficio de la palabra. Sólo quisiera hacer mi propio oficio, que consiste en, a través del pensar, mostrar lo que es. Y mostrar lo que es, en el pensar, significa enseñar a ver algo que todos podemos llegar a ver y entender.

La pregunta, entonces, es ésta: ¿qué es lo que fundamenta la vecindad de poetizar e interpretar? Resulta palmario que ambos tienen una cosa en común. Ambos se consuman en el medio del lenguaje. Y, sin embargo, existe una diferencia, por cuya profundidad hemos de preguntarnos. Fue Paul Valéry quien señaló del modo más sugestivo esta diferencia: La palabra del habla cotidiana, así como la del discurso científico y filosófico, apunta a algo, desapareciendo ella misma, como algo pasajero, por detrás de lo que muestra. La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada. La una es como una moneda de calderilla, que se toma y se da en lugar de otra cosa; la otra, la palabra poética, es como el oro mismo. Ahora bien, a pesar de lo evidente de esta constatación, nuestra meditación debe partir de que hay, sin embargo, estados intermedios entre la palabra configurada poéticamente y la que meramente refiere intencionalmente (*meinend*). Y es precisamente nuestro siglo el que ha llegado a familiarizarse de un modo particular con la íntima compenetración de ambos modos de habla.

Partamos de los extremos. De un lado está el poema lírico (en el que debe de haber pensado sobre todo Valéry). Con él vemos en nuestra época un fenómeno sorprendente: la palabra de la ciencia irrumpe en la poesía como un elemento de *science*, por ejemplo en Rilke o en Gottfried Benn, de un modo que, unos decenios antes, hubiera sido todavía imposible en la gran poesía. ¿Qué es lo que acontece ahí cuando una palabra claramente referencial (*meinend*), una determinación o incluso un concepto de la ciencia, aparecen fundidos en el *melos* de la palabra poética?

Y en el otro extremo, la más suelta, aparentemente, de todas las formas artísticas, la novela. Aquí, la reflexión, la palabra que reflexiona sobre las cosas y los acontecimientos, tiene desde siempre carta de naturaleza, no sólo en boca de los personajes, sino también en

---

[2] Para las cuestiones discutidas, hay que remitirse a la nueva edición del libro fundamental de Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tubinga, 1972).

boca del narrador mismo, quienquiera que sea. Mas ¿no se ha mostrado también aquí un momento nuevo —incluso frente a las audacias de la novela romántica—, una disolución, no ya sólo de la forma de narrar, sino del concepto mismo de acción, hasta tal punto que la diferencia entre la palabra del narrador y la palabra reflexionante queda anulada?

Parece, entonces, que ni siquiera el poeta que más aborrezca la interpretación puede ocultarse del todo la solidaridad entre poetizar e interpretar, por muy bien que sepa lo cuestionable que es toda interpretación, sobre todo la autointerpretación de sus propias declaraciones poéticas, y por más que le dé la razón a Ernst Jünger cuando dice: «Quien se interpreta a sí mismo cae por debajo de su propio nivel». En primer lugar: ¿qué significa interpretar? A buen seguro, no es explicar o concebir; antes bien, es comprender, hacer exégesis, desplegar (*auslegen*). Y, sin embargo, interpretar es algo diferente. Originalmente, la palabra alemana para interpretar, *deuten*, significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos.

Distingamos ahora dos sentidos diferentes de interpretar: señalar algo (*auf etwas deuten*) e interpretar algo (*etwas deuten*). Es claro que ambos están mutuamente conectados. *Señalar algo* significa «mostrar, enseñar» (*zeigen*), y tal es el sentido propio del signo (*Zeichen*). *Interpretar algo* se refiere siempre a un signo tal que indica o señala (*deutet*) desde sí. Entonces, *interpretar algo* significa siempre «interpretar un indicar» (*ein Deuten deuten*). Así pues, para determinar la tarea y el límite de nuestro hacer interpretativo, nos vemos devueltos a la pregunta por el ser del interpretar. Pues ¿qué es un signo? ¿No será que, tal vez, todo es signo? ¿Es que, tal como pretendía Goethe —que fue quien elevó el concepto de lo simbólico a concepto fundamental de toda nuestra estética—, «Todo señala hacia todo» (*Alles deutet auf alles*), todo es símbolo? ¿O es precisa aquí alguna restricción? ¿Hay en lo ente algo tal que indique, que sea, por lo tanto, un signo, y que incite por ello a ser tomado como tal signo, y a ser interpretado? Ciertamente, muchas veces hay que hacer el esfuerzo de buscar el signo en lo ente. Así, por ejemplo, buscamos interpretar algo que se oculta, la expresión del gesto, por ejemplo[3]. Pero también entonces tiene que verse el signo a partir de una totalidad ligada en sí, es

[3] Sobre el concepto de «gesto», véase en este mismo volumen el ensayo «Imagen y gesto» (III, 17).

decir, un indicar-interpretar, que, de algún modo, aclara (*verdeutlicht*) el sentido direccional de un signo al llegar a ver entre lo confuso, lo indistinto (*undeutlich*), lo que no apunta en ninguna dirección; aquello que el signo, en el fondo, indica (*deutet*). Un interpretar semejante no quiere, por lo tanto, introducir una interpretación en el ente, sino sacar en claro aquello a lo que el ente mismo indica (*deutet*).

Veamos de qué se trata con una contraposición. No hay, por ejemplo, nada que interpretar ni nada que sutilizar en la orden terminante que exige obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, «multívoco» (*vieldeutig*). Tomemos algunos ejemplos clásicos de interpretación: el vuelo de los pájaros, los oráculos, los sueños, lo representado por una imagen, una escritura enigmática. En todos estos casos tenemos algo doble: un indicar, un mostrar en una dirección que pide que se la interprete; pero, también, un ocultarse de lo mostrado en esta dirección. Lo que se puede interpretar es, pues, lo multívoco.

Se preguntará entonces si es que es posible, en el fondo, interpretar lo multívoco de otro modo que poniendo de manifiesto su multivocidad. Nos acercamos con ello a nuestro tema, el cual, dentro de la relación entre crear e interpretar, se endereza a la conexión particular entre interpretar y poetizar. El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable. No se le puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual. Esto vale también para la obra poética. Y, sin embargo, la pregunta es cómo se representa, en medio de la tensión entre imagen y concepto, la particular relación entre poetizar e interpretar. La multivocidad de la poesía se entreteje inextricablemente con la univocidad de la palabra que mienta (*meinendes Wort*). Lo que sostiene esta tensísima interferencia es la particular posición del lenguaje respecto a todos los demás materiales con los que crea el artista: la piedra, la pintura, el sonido, e incluso el movimiento del cuerpo en la danza. Los elementos a partir de los cuales se construye el lenguaje y que se configuran en la poesía, son signos puros, que sólo en virtud de su significado (*Bedeutung*) pueden convertirse en elementos de la configuración poética. Pero eso significa que poseen su modo de ser más propio como un mentar (*meinen*). Conviene recordar esto especialmente en un tiempo en que aparece como una ley de formación del arte contemporáneo el desprenderse de toda experiencia del mundo objetualmente interpretada. Algo que el poeta no puede hacer. La palabra con que se pronuncia y con la que él configura no se desprenderá nunca totalmente de su significado. Una poesía no objetual sería un balbuceo.

Naturalmente, eso no quiere decir que la obra de arte lingüística se quede en un mero mentar (*meinen*). Antes bien, entraña siempre una suerte de identidad de significado y sentido, del mismo modo que el sacramento es ser y significado en una sola cosa. «El canto es ser-ahí». Pero ¿qué es lo que *es ahí* realmente? Todo discurso que esté mentando algo (*meinende Rede*) remite fuera de sí. Las palabras no son agrupaciones de fonemas, sino gestos de sentido que, como guiños, remiten lejos de sí. Todos sabemos cómo la figura fónica de la poesía no alcanza su silueta mientras no se haya comprendido su significado. Con dolor, y con toda la tensión de un esfuerzo por hacer, sabemos que la poesía está ligada al lenguaje y que su traducción supone una tarea imposible, tan magnífica como atormentadora.

Pero eso significa que la unidad de figura sonora y significado que corresponde a cada palabra encuentra su cumplimiento más propio en el discurso poético. Al ser lingüística, la obra de arte poética tiene en sí, frente a todos los otros géneros artísticos, una indeterminación específica, abierta. La unidad formal, que la obra de arte poética posee tanto como cualquier otra, es, sí, presencia sensible y, en este sentido, no es un simple mentar (*meinen*) algo significativo. Pero esta presencia contiene, sin embargo, un elemento de mentar (*meinen*), de remitir a una posibilidad indeterminada de cumplimiento. Precisamente en esto estriba la preeminencia de la poesía sobre las demás artes, preeminencia por la cual ha sido siempre ella la que ha planteado tareas a las artes plásticas. Pues lo que ella evoca por medios lingüísticos es, ciertamente, intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio que no puede ser comunicado. Y, así, es ella la que convoca al artista plástico a su tarea. Representando a todos, inventa éste una imagen que llega a adquirir una validez segura. Llamamos a esto un tipo de imagen, el cual se hace dominante hasta que se ve desplazado por un nuevo tipo en un nuevo acto creativo. La tarea propia del poeta es la leyenda (*Sage*) común. Pero la leyenda tiene su realidad absoluta en su ser-dicha. La expresión griega para esto es el *mito*. La historia de dioses y hombres que relata se caracteriza porque sólo tiene su existencia en el ser-dicha, y no tiene ni soporta otro refrendo que el de ser-dicha y ser-transmitida, propagada en tanto que se la vuelve a decir[4]. Pero, en este preciso sentido, toda poesía es mítica, pues comparte con el mito que sólo alcanza su refrendo en el ser-dicha. Mas pre-

[4] Sobre el concepto de «mito», véase «Mythos und Vernunf», *GW*, 8, pp. 163 ss.

cisamente con ello está en un elemento al que pertenecen tanto el poetizar como el interpretar. Mucho más aún: un elemento que en todo poetizar entraña siempre un interpretar.

Puede confirmarse esto con una referencia a un medio del arte poético que en siglos pasados poseyó una legitimación indiscutida, y que sólo perdió su crédito en la época moderna, con la poesía vivencial. Me refiero a la alegoría [5], que dice una cosa por medio de otra. Semejante medio artístico sólo es posible y sólo es poético allí donde es seguro que hay un horizonte común de interpretación en el que tiene su lugar la alegoría. Cuando esta condición se cumple, la alegoría no tiene por qué ser «glacial, sin vida». Incluso allí donde existe una estricta correspondencia entre la alegoría y su significado, el todo del discurso poético en que aparece puede, sin embargo, conservar el carácter de indeterminación abierta que le hace ser poética; esto es, inagotable para el concepto. Para aclararlo con un ejemplo: la discusión en torno a las novelas de Kafka se basa, en última instancia, en que Kafka supo construir en sus creaciones literarias, de un modo indescriptiblemente sereno, cristalino y tranquilo, un mundo cotidiano cuya aparente familiaridad, emparejada con una enigmática extrañeza, despierta la impresión de que todo eso no fuera ello mismo, sino que se estuviera refiriendo (*meint*) a otra cosa. Sin embargo, no hay en ellas ninguna alegoría interpretable, porque lo que acontece ante nosotros en este gran arte narrativo es, ni más ni menos, el desmoronamiento del horizonte común de interpretación. La apariencia de que todo esté apuntando a un significado, a un concepto, a un desciframiento, se rompe repetidamente. Se evoca la mera apariencia de la alegoría poéticamente; esto es, transformada ésta en una multivocidad abierta.

Es éste un interpretar que está también en el poetizar y que, por su parte, exige ser interpretado. Resulta entonces que la auténtica pregunta es quién es el que interpreta aquí, si el intérprete o el poeta. ¿O es que ambos, al hacer su trabajo, interpretan? ¿Es que en su mentar y en su decir sucede algo, se significa (*bedeutet*) algo, que no es para nada aquello que «mientan»? No parece que interpretar sea un hacer ni un mentar, sino una determinación real en el ser mismo.

Ocurre igual que en el caso de la ambigüedad del oráculo. Tampoco ella pertenece a la esfera de nuestro interpretar, sino a la esfera de lo que se nos significa (*bedeutet*). No es un torpe error provocado por un poder infame y perverso lo que empuja a Edipo a su ruina. Pero tampoco hay nada de sacrílego en su voluntad de refutar una sentencia di-

---

[5] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 76 ss.; trad.: *VM,* pp. 108 ss.

vina que, al final, lo empuja a la desgracia. Antes bien, el sentido de esta tragedia del oráculo es que la figura de su héroe presenta de modo ejemplar cuán ambigua es la fatalidad que pende sobre el ser humano como tal. Eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo.

La palabra del poeta participa también de una ambigüedad semejante. También para ella es cierto que es mítica, es decir, que no puede refrendarse por algo exterior a ella. La multivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la multivocidad del ser humano. Todo interpretar de la palabra poética interpreta sólo lo que la poesía misma ya interpreta. Lo que la poesía interpreta y lo que ella señala no es, naturalmente, lo que el poeta mienta (*meinen*). Lo que los poetas mientan (*meinen*) no es, en nada, superior a lo que la gente opine (*meinen*). La poesía no consiste en mentar u opinar algo, sino en que lo que se ha mentado (*das Gemeinte*) y lo dicho están ambos ahí, en la poesía misma. La palabra interpretativa que le sigue permanece retenida en esa existencia, igual que los multívocos signos que son el poema mismo. Como ellos, queda anulada y conservada en la existencia de la poesía ahí. Igual que la poesía indica, señala en una dirección, también el que interpreta un poema indica en una dirección. El que sigue a la palabra que interpreta o indica, mira en esa dirección, pero no mienta esa interpretación determinada como tal. Es claro que la palabra interpretativa no puede ocupar el lugar de aquello a lo que señala. Una interpretación que pretendiera algo semejante sería como el perro al que se le señala algo para que lo busque y que, infaliblemente, intentará atrapar la mano que señala, en lugar de mirar en la dirección que se le indica.

Pero me parece que ocurre exactamente igual con el interpretar que tiene lugar en el poetizar mismo. En la esencia de la declaración poética está el que también en ella hay algo que, en cierto modo, remite fuera de sí. El arte y la maestría en el decir, que son los que confieren su nivel de calidad estética a la declaración poética, pueden ser tenidos en cuenta dentro de una reflexión estética; pero su verdadera existencia la tiene la poesía en remitir fuera de sí, y en hacer ver aquello de lo que habla el poeta. Ni el que interpreta ni el que poetiza poseen una legitimación propia: allí donde hay un poema, ambos quedan siempre rebasados por aquello que propiamente es. Ambos siguen un signo que apunta hacia lo abierto. De ahí que el poeta, igual que el intérprete, deba tener presente, en este sentido, que él no le confiere ninguna legitimación a aquello que él meramente mienta (*meint*). Antes bien, lo que dirige la concepción que tenga de sí mismo o su intención consciente es sólo una de las muchas posibilidades que tiene de com-

portarse reflexivamente hacia sí mismo, y es del todo diferente de lo que él realmente hace cuando le sale bien un poema.

Puede ilustrar lo dicho una frase de Hesíodo, el poeta que, en su célebre invocación a las musas, fue el primero en formular cuál es la conciencia de la misión del poeta. En la introducción a la *Teogonía*, las musas se le aparecen al poeta y le dicen: «Sabemos decir muchas cosas falsas que son iguales que las auténticas; pero, cuando queremos, también sabemos hacer que suene lo verdadero». Se suele entender esta frase como una crítica del poeta a la configuración homérica del mundo divino, como si el poeta invocase una nueva legitimación porque las musas le hubieran dicho: «Contigo tenemos buenas intenciones. Aunque muy bien podríamos hacerlo, a ti no te vamos a hacer decir nada falso —como a Homero—, sino sólo verdadero». Yo creo, por varias razones, pero sobre todo por la extraordinaria simetría de los dos versos, que lo que el poeta quiere decir es: las musas, cuando dan algo, siempre tienen que dar falso y verdadero a la vez. Decir lo verdadero y lo falso simultáneamente, indicando así hacia lo abierto, es lo que constituye la palabra poética. Su verdad no se halla dominada por la diferencia entre lo verdadero y lo falso del modo en que pretenden los malignos filósofos cuando dicen que «los poetas mienten mucho».

Parece inferirse así una respuesta a la pregunta que había planteado. Desde siempre, hay un elemento de interpretar y de mentar en la multivocidad de la poesía. Pero cuando el horizonte común de interpretación se ha desmoronado, cuando ya no queda ninguna leyenda común, cuando también ha dejado de ser obvia esa rara unidad que formaban la tradición mitológica griega y romana junto con la religión cristiana, y que hasta hace dos siglos aun existía, entonces la fractura de la comunidad del mito tiene que reflejarse en la poesía. Y, así, precisamente en las novelas modernas —en Kafka, en Thomas Mann, en Musil, en Broch, por nombrar sólo a los ya desaparecidos— vemos cómo el elemento de reflexión interpretativa conquista un espacio cada vez mayor. La solidaridad entre el poeta y el intérprete está creciendo en nuestros días. Viene dada, en definitiva, por la solidaridad de nuestro ser humano en una época que, a la vista de los inagotables intentos de encontrar la palabra que interprete e indique, está marcada por la inhóspita certeza que pronuncia el poema *Mnemosyne* de Hölderlin: «Un signo somos, sin interpretación» (*Ein Zeichen sind wir, deutunglos*).

4. Arte e imitación

¿Qué significa el arte no objetual moderno? ¿Siguen teniendo alguna validez los antiguos conceptos estéticos, con los que estábamos acostumbrados a comprender la esencia del arte? En muchos de sus representantes más destacados, el arte moderno rechaza terminantemente las expectativas con que nos acercamos a sus cuadros. El efecto que suele producir ese arte es un *shock* enorme. ¿Qué ha ocurrido? ¿Cuál es la nueva postura que toma el pintor, rompiendo con todas las expectativas y tradiciones precedentes? ¿Qué es lo que se pretende de nosotros?

Hay muchos escépticos que, tomando la pintura «abstracta» por una moda, acaban por hacer al comercio de arte responsable del éxito de esta pintura. Pero ya una mirada a otras artes próximas muestra que tiene que tratarse de algo más profundo. Se trata de una verdadera revolución del arte moderno, que comenzó poco antes de la Primera Guerra Mundial. Por la misma época nace la llamada música atonal, palabras que resultan ya tan paradójicas como el concepto de pintura no objetual. Comienza asimismo entonces —pensemos en Joyce, pensemos en Proust— la disolución del ingenuo yo del narrador que, como un ojo divino, contempla los procesos que se desarrollan en lo oculto y les da una expresión épica. Al poema lírico llega un tono nuevo que congestiona el flujo natural de la melodía, rompiéndolo y ensayando finalmente principios formales totalmente nuevos. Y por último, también en el teatro se hace sentir algo semejante —tal vez donde menos, pero, sin duda alguna, también—, primero con el abandono del escenario ilusionista del naturalismo y de la tendencia psicologista, luego en la ruptura consciente de la magia escénica por medio de algo tan simple como el llamado teatro épico.

No queremos decir, claro está, que esta mirada a las artes cercanas baste para hacer comprensible el proceso revolucionario en la pintura moderna. Éste guarda una apariencia de arbitrariedad y manía experimentalista. La práctica del experimento, según la conocemos de las ciencias naturales, en las que tiene propiamente su origen metodológico, es algo totalmente distinto. En ellas, el experimento es una pregunta planteada artificiosamente a la naturaleza para que revele sus

secretos. En la pintura, no se trata de experimentos en los que deba salir a la luz algo que se quiera saber, sino que en ella, de algún modo, el experimento se basta a sí mismo con tener un buen resultado. Lo que sale a la luz es él mismo. ¿Cómo hemos de orientarnos con el pensamiento ante este arte que repudia toda posibilidad de comprenderlo de una manera tradicional?

Lo primero de todo, no hay que tomar demasiado en serio la interpretación que el artista haga de sí mismo. Es éste un postulado que no habla en contra del artista, sino a su favor. Pues implica que los artistas tienen que formar artísticamente. Si pudieran decir con palabras lo que quieren decir, entonces no querrían crear ni tendrían nada que configurar. No obstante, resulta inevitable que el elemento universal de la comunicación, el que nos sostiene y une en una sociedad humana, el lenguaje, despierte una y otra vez en el artista también la necesidad de comunicarse y expresarse con palabras, interpretarse a sí mismo y hacerse entender con palabras que interpretan. En verdad, los artistas se hacen con ello dependientes —lo que no es de extrañar— de aquéllos cuyo oficio es interpretar: estéticos, filósofos, escritores sobre arte de todo tipo. Al aducir, por ejemplo, el importante y superior libro de Kahnweiler [1] sobre Juan Gris como testimonio de la conexión entre la filosofía y el nuevo arte [2] —y Kahnweiler es un auténtico testigo contemporáneo—, se ignora que también en este caso la lechuza de Minerva sólo levantó su vuelo al atardecer: lo que la perspicaz exposición de Kahnweiler muestra es la inspiración del interpretar, no la del crear. La situación parece semejante en lo que se refiere a la literatura sobre arte en general, y a las constantes interpretaciones de sí mismos por parte de los grandes artistas de nuestra época en particular. En vez de tomar como punto de partida los intentos de autointerpretarse a sí mismo o las interpretaciones de los contemporáneos —que no son conscientes de hasta qué punto sus ideas están preconcebidas en las doctrinas dominantes—, quisiera dirigirme, con conciencia metodológica, a la gran tradición de la formación conceptual y estética que nos ha llegado en los logros del pensamiento filosófico, y a continuación, escuchar de ella cuál es su posición frente a las nuevas formas del cuadro y qué tiene que decir sobre ellas.

Voy a realizar esta meditación en un doble movimiento de tres pasos: discutiendo primero los conceptos estéticos que dominan la conciencia general como algo obvio y común a todos, sin que se rinda

---

[1] D.–H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son ouvre, ses écrits*, París, 1946.

[2] Tal como hace A. Gehlen (cfr. «¿Pintura conceptualizada?» III, 15).

cuenta de su origen y su legitimación, e interrogando después a algunos filósofos cuyas teorías estéticas parecen más capaces de desvelar el misterio de la pintura moderna.

El primero de los tres conceptos a partir de los cuales pretendo acercarme al problema de la pintura moderna, es el concepto de imitación; concepto que puede ser concebido de un modo tan amplio que al final, como veremos, siempre sigue conteniendo todavía una verdad. Este concepto, cuyo origen se remonta a la Antigüedad, tuvo su floración estética y de política artística durante el clasicismo francés del siglo XVII y comienzos del XVIII, influyendo desde él sobre el clasicismo alemán. Estaba enlazado con la doctrina del arte como imitación de la naturaleza. Y esta enseñanza de la tradición antigua se hallaba, entonces, claramente ligada a representaciones normativas, como, por ejemplo, la de que forma parte de la práctica artística una legítima expectativa de verosimilitud. El postulado de que el arte no atente contra las leyes de lo verosímil, la convicción de que en la obra de arte perfecta pasan ante los ojos de nuestro espíritu las configuraciones de la naturaleza en su manifestación más pura, la creencia en la fuerza idealizante del arte, que le ofrece a la naturaleza su verdadera perfección; tales son las conocidas representaciones con las que queda cubierto el término «imitación de la naturaleza». Excluimos aquí la trivial teoría de un naturalismo extremo, para el cual el sentido del arte consiste en la mera semejanza con la naturaleza. Eso no se halla para nada en la gran tradición del concepto de imitación.

Sin embargo, el concepto de mímesis no parece ser suficiente para la Modernidad. Una mirada a la historia de la formación de las teorías estéticas enseña que, en el siglo XVIII, consiguió imponerse sobre el concepto de imitación otro concepto nuevo y diferente: el de expresión. Puede comprobarse esto, sobre todo, en la estética de la música, lo cual no es ninguna casualidad. Pues es la música el género artístico en el que el concepto de imitación resulta menos evidente y donde su alcance es más limitado. Así, en la estética musical del siglo XVIII fue creciendo el concepto de expresión que, posteriormente, en los siglos XIX y XX, ha dominado sin discusión la valoración estética[3]. La fuerza y la autenticidad expresiva de un cuadro son lo que legitima su declaración artística. Eso es lo que la conciencia general opina, aunque luego no pueda hacer frente a la recelosa pregunta de qué es el *kitsch*, el cual, desde luego, posee un tipo penetrante de fuerza expresiva, y cuya inautenti-

---

[3] Cfr. el instructivo librito de E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Turín, 1968.

cidad artística no dice seguramente nada en contra de la autenticidad de las sensaciones subjetivas de su productor o su consumidor. Pero, a la vista de la destrucción de la forma que nos ha deparado la Modernidad, a consecuencia de la cual ninguna figura idealizada de la naturaleza ni ninguna interioridad descargándose expresivamente presentan ya el contenido del cuadro, la imitación y la expresión parecen, sin embargo, fracasar.

Se ofrece un tercer concepto: el de signo y lenguaje sígnico. También la historia de este concepto merece recordarse. Piénsese tan sólo que en los primeros comienzos de la era cristiana, el arte se legitimaba como la *biblia pauperum*, la biblia de los que no sabían leer ni escribir, representación y celebración de la historia sagrada y del mensaje de salvación. En ella, se trataba de leer una serie de historias ya conocidas. Una lectura semejante es lo que parecen reclamar los cuadros modernos; claro que no de imágenes, sino de signos, como cuando se lee un escrito. Pero, no obstante toda la abstracción que haya en ellos, los signos de este escrito no son del mismo género que las letras. Existe, sin embargo, una correspondencia. El invento de la escritura alfabética hizo posible algo enorme: fijar, en signos individuales abstractos que se ofrecen a una combinatoria racionalizable que llamamos ortografía, todo lo que pasa por el espíritu del ser humano. Con seguridad, uno de los acontecimientos más grandes y revolucionarios de la cultura humana. Algo de eso ha transcendido, desde siempre, a nuestro modo de mirar los cuadros. Así, «leemos» toda pintura de arriba a abajo y de izquierda a derecha; y, como es sabido, la inversión especular de la imagen de derecha e izquierda, que se puede realizar fácilmente con las modernas técnicas de reproducción, lleva, como ha mostrado Heinrich Wölfflin, a las más extraordinarias incongruencias y estragos de la composición. De nuestros hábitos de lectura y escritura parece haber trascendido mucho más aun a esta especie de escritura ideográfica que intentamos leer en los cuadros modernos: ya no los miramos como copias que guardan un aspecto unitario cuyo sentido se pueda reconocer. Antes bien, en estos cuadros, por medio de signos y trazos de escritura, quedan catalogadas, es decir, yuxtapuestas, cosas que se han recibido sucesivamente en el tiempo, y que, finalmente, deben fundirse unas en otras. Recuerdo, por ejemplo, un cuadro de Malévich, *Señora en la gran ciudad de Londres,* en el que aún puede reconocerse con toda claridad el principio de la destrucción de la forma en una variante psicológica. Los diversos contenidos individuales a que la dama representada da cabida —claramente apabullada por la modesta tormenta del tráfico de 1907—, toda una marea de impresiones que se alzan por sí mismas, quedan allí

enumerados, por así decirlo, y compuestos en el todo del cuadro. Al que lo mira, al espectador, al que lo contempla, se le obliga a realizar una síntesis de todos estos aspectos y planos, según el principio universal de la forma que conocemos por la descomposición en planos de un Picasso o un Juan Gris, por ejemplo. Bien es verdad que en ello hay todavía conocimiento, pero todo conocimiento, a la vez, vuelve siempre a quedar recogido en la unidad del cuadro, la cual ya no se funde en un todo intuitivo y declarable en su sentido como cuadro. Esta escritura de imágenes, que, como una estenografía, forma el elemento compositivo de la composicición del cuadro, está ligada al repudio del sentido. El concepto de signo pierde su determinación más propia; y, de hecho, la exigencia de legibilidad de esta moderna escritura del cuadro ha ido enmudeciendo cada vez más[4].

Aunque es posible encontrar en las tres categorías estéticas que he caracterizado un elemento válido y verdadero, no resultan suficientes para responder específicamente a la pregunta por lo nuevo que experimentamos en el arte de nuestro siglo.

Hay entonces que volver la vista atrás. Pues toda mirada hacia atrás, hacia la profundidad histórica de nuestro presente, profundiza la conciencia del horizonte conceptual dispuesto hoy en nosotros. De nuevo son tres los testigos del pensamiento filosófico a los que quisiera convocar aquí para interpretar el arte moderno: Kant, Aristóteles y, finalmente, Pitágoras.

Si me dirijo primero a Kant, la razón principal no es sólo que Kahnweiler y todos los escritores de arte y estética que han acompañado la nueva revolución en pintura, remitan de algún modo a Kant a través de la filosofía neokantiana de su tiempo, sino también el que aún hoy persistan en filosofía los intentos de utilizar la estética de Kant para la teoría de la pintura no objetual[5]. El punto de partida ofrecido por Kant es que el gusto que juzga algo como bello no es sólo una satisfacción sin interés, sino también una satisfacción sin concepto. Eso quiere decir que no es un ideal del objeto lo que se juzga cuando se encuentra bella una determinada representación de ese objeto. De ahí que Kant se pregunte qué es propiamente lo que nos hace llamar bella la representación de un objeto. Su respuesta es: esa representación provoca en nosotros una vivificación de nuestras facultades anímicas dentro de un juego libre de la fantasía y el entendimiento. Este juego

---

[4] Cfr. las observaciones críticas de Picasso sobre el Juan Gris tardío, en el libro de Kahnweiler citado en la nota 1.

[5] Cfr., por ejemplo, W. Bröcker, *Kant-Studien*, 49 (1956), pp. 485-501.

libre de nuestra facultad de conocer, esta animación de nuestro sentimiento vital a la vista de lo bello no es, según enseña Kant, un comprender conceptual de su contenido objetual, y no se refiere a ningún tipo de ideal del objeto. Consecuentemente, Kant ejemplificó este pensamiento, en primer lugar, en lo decorativo. Pues ¿dónde, a parte del ornamento, resulta más claro que no nos referimos al contenido conceptual de lo representado (aun cuando se lo pueda reconocer)? Piénsese tan sólo en el pobre niño en cuya habitación el papel pintado (como compañía de sus sueños febriles) le hace reconocer determinados objetos en una repetición infinita. No cabe duda de que un buen ornamento evita que ocurra algo semejante. Lo que está para adornar el espacio vital, como un acompañamiento decorativo del ambiente, no debe atraer la atención hacia sí.

Ahora bien, es falso sacar de la lectura de la *Crítica del Juicio* una estética del ornamento. No es ese el sentido propio de la teoría kantiana del arte. En primer lugar, al preguntar qué pasa propiamente cuando encontramos algo bello, lo que Kant tiene en cuenta es, sobre todo, lo bello en la naturaleza. Lo bello en el arte no constituye, para él, un caso puro del problema estético. Pues el arte está hecho para gustar. Además, una obra de arte existe siempre de un modo intelectualizado, esto es, en ella reside siempre, *potentialiter*, un momento conceptual. Por supuesto que el arte bello no tiene que ser la debida exposición de conceptos o de ideales que sostenemos como tales con nuestro entendimiento moral. Antes bien, el arte se legitima para Kant por ser arte del genio, esto es, en tanto que surge de una capacidad inconsciente, como inspirada por la naturaleza, para crear algo bello que valga como modelo, sin que el artista pueda siquiera decir cómo lo ha hecho. Así, es el concepto de genio —y no la «belleza libre» del ornamento— lo que constituye el auténtico fundamento de la teoría kantiana del arte[6].

Pero precisamente el concepto de genio se ha vuelto hoy sospechoso. Nadie, y menos aún aquellos que acompañan el nuevo arte con su participación interior, está ya dispuesto a dar crédito a ese discurso de la seguridad noctámbula, casi onírica, del productor genial. Hoy sabemos —y creo que siempre ha sido verdad— con qué sobriedad y con qué lucidez interna hace el pintor sus experimentos y sus experiencias sobre el lienzo: con la pintura y el pincel, pero sobre todo, en definitiva, con el esfuerzo de su espíritu. Tendremos, entonces, que

---

[6] A este respecto, véase *Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 48 ss.; trad.: *VM,* pp. 94 ss., así como el ensayo «Intuición e intuitividad» (II, 10).

ser prudentes, si queremos aplicar la filosofía kantiana de un modo inmediato a la pintura moderna.

Pero ahora quisiera, a despecho de todos los prejuicios clasicistas y anticlasicistas, hacer hablar de nuevo al testigo principal de la teoría clásica de la imitación, Aristóteles, a fin de que nos ayude a pensar qué es lo que sucede en el nuevo arte. Pues, entendido correctamente, su concepto fundamental de mímesis es de una evidencia elemental. Para ver esto, hemos de tener presente, en primer lugar, que Aristóteles no desarrolló una verdadera teoría del arte en el sentido amplio de la expresión, y mucho menos una teoría de las artes plásticas, por más que el siglo IV, en el que Aristóteles desarrolló sus pensamientos, fuera el siglo de la pintura griega. La verdad es que sólo conocemos su teoría del arte a partir de su teoría de la tragedia, la famosa doctrina de la catarsis, según la cual, por medio del temor y la compasión tiene lugar la purificación de los afectos. Tal sería el secreto de la mímesis trágica. Es, pues, con la vista puesta en la tragedia como Aristóteles utiliza el concepto de imitación, de mímesis, que conocemos como palabra clave en la crítica de Platón a los poetas. Con Aristóteles, este concepto gana un significado positivo y fundamentador.

Es claro que debe tener su validez, en general, para la esencia de la poesía; pero Aristóteles lanza también una mirada de soslayo, analogizante, a las artes plásticas, particularmente a la pintura. ¿Qué quiere decir cuando afirma que el arte es mímesis, imitación? Para apoyar esta tesis, se remite primero a que imitar es un impulso natural del hombre, y que existe una alegría natural del hombre por la imitación. En este contexto, encontramos el enunciado —que tanta crítica y resistencia ha suscitado en la Modernidad, pero que en Aristóteles tiene un sentido puramente descriptivo— de que la alegría por la imitación es la alegría por el reconocimiento. El contexto en el que eso se dice es manifiestamente popular. Aristóteles se remite a que a los niños les gusta hacer eso. Lo que sea la alegría por el reconocimiento puede observarse en la alegría por el disfraz, especialmente en los niños. Y es que nada puede ofender tanto a un niño como que no se le tome por aquello de lo que se ha disfrazado. Lo que debe reconocerse en la imitación, por lo tanto, no es, para nada, al niño que se ha disfrazado, sino, antes bien, a aquel que está representado. Tal es el gran afán de todo comportamiento y representación mímica. El reconocimiento atestigua y confirma que por el comportamiento mímico se hace presente algo que ya es ahí. En modo alguno estriba el sentido de la representación mímica en que, al reconocer lo representado, miremos el grado de parecido o semejanza con el original.

Por supuesto, eso es lo que puede leerse en la crítica platónica a los poetas: el arte es reprobable porque se aleja de la verdad en más de una dimensión. El arte sólo imita lo que las cosas son; pero las cosas mismas no son más que imitaciones casuales, contingentes de sus formas eternas, de su esencia, de su idea. Así el arte, distanciado triplemente de la verdad, es una imitación de una imitación, alejada por una distancia inmensa de lo que de verdad es.

Tengo para mí que es ésta una doctrina muy irónica de Platón, con una intención dialéctica, a la que Aristóteles se refiere conscientemente para enderezarla. Pretende él poner en pie este pensamiento dialéctico de Platón. Pues no cabe ninguna duda de que la esencia de la imitación consiste precisamente en ver en el que representa lo representado mismo. La representación quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente que nadie se pare a reflexionar sobre el hecho de que lo representado no es «real». No la distinción de representación y representado, sino la no-distinción, la identificación, es el modo en que se realiza el *re*-conocimiento como reconocimiento de lo verdadero. Pues, ¿qué es propiamente *re*-conocer? *Re*-conocer no significa volver a ver una cosa que ya se ha visto una vez. No hay, seguramente, *re*-conocimiento cuando vuelvo a ver algo que ya he visto, sin notar que ya lo había visto una vez. Antes bien, *re*-conocer significa reconocer algo como lo que ya se ha visto una vez. Pero en este «como» reside todo el enigma. No me refiero al milagro de la memoria, sino al milagro del reconocimiento que se oculta en ella. Pues, cuando *re*-conozco a alguien o a algo, veo a lo *re*-conocido libre de la casualidad del momento actual, o de entonces. Forma parte del *re*-conocer el que se mire en lo visto lo permanente, lo esencial, lo que ya no está empañado por las circunstancias contingentes del haber-visto-una-vez ni del haber-vuelto-a-ver. Eso es lo que constituye el reconocimiento, y lo que surte la alegría de la imitación. Así pues, lo que se hace visible en la imitación es, precisamente, la esencia más propia de la cosa. Lo cual queda muy lejos de toda teoría naturalista, pero también de todo clasicismo. Imitación de la naturaleza no entraña, entonces, que la imitación tenga que quedarse detrás de la naturaleza porque sea sólo imitación. Sin duda, comprenderemos óptimamente lo que Aristóteles quiere decir si pensamos en lo que llamamos lo mímico. ¿Dónde encontramos lo mímico en el arte? ¿Dónde es lo mímico arte? Bien, sobre todo en el teatro. Pero no sólo. Cosas tales como el *re*-conocimiento de muñecos las vivimos en cada fiesta popular, en el carnaval, por ejemplo. En él, todos se exaltan de júbilo al reconocer qué es lo representado; y, obviamente, la procesión religiosa, el llevar símbolos o imágenes de Dios, tiene el mismo componente mímico. Por tanto, sea en un con-

texto profano, sea en un contexto religioso, lo mímico está siempre ahí, en la ejecución inmediata de la representación.

Pero en el *re*-conocimiento hay todavía algo más. No sólo se hace visible el universal, la forma permanente, por así decirlo, purificada de la contingencia del encuentro casual. También, en cierto sentido, se reconoce uno a sí mismo. Todo *re*-conocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad; y todas nuestras experiencias del mundo son, en última instancia, formas con las cuales construimos nuestra familiaridad con ese mundo. El arte, en cualquier forma que sea —tal parece decir, con todo acierto, la doctrina aristotélica—, es un modo de *re*-conocimiento en el cual, con ese *re*-conocimiento, se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad con el mundo.

Pero, perplejos, volvemos a preguntarnos cómo puede contribuir la pintura moderna a esta tarea de *re*-conocerse en un mundo familiar. Tal como Aristóteles se refiere a él, el reconocimiento presupone la existencia de una tradición vinculante, en la que todos se comprendan y se encuentren a sí. Algo así era, para el pensamiento griego, el mito. El contenido común de la representación artística, cuyo *re*-conocimiento profundiza nuestra familiaridad con el mundo y con la propia existencia, aunque sea por medio del temor y la compasión. Este reconocer del «ése eres tú», que acontece en el espectáculo del teatro griego ante nuestros ojos, este conocerse en el *re*-conocerse, estaba sostenido sobre todo el mundo de la tradición religiosa de los griegos, sus dioses y las leyendas de sus héroes, porque su presente se derivaba de su pasado mítico-heroico. ¿Qué tiene eso que ver con nosotros? No podemos ocultarnos que también el arte cristiano perdió hace ciento cincuenta años su fuerza para hablar como mito. No fue con la revolución de la pintura moderna, sino que ya el acabamiento del último gran estilo europeo, el Barroco, le puso verdaderamente fin; el fin de la figuratividad natural de la tradición occidental, tanto de su herencia humanista como del mensaje cristiano. Ciertamente, el moderno espectador sigue reconociendo el objeto de tales imágenes, mientras siga conociendo este legado. E incluso en los cuadros modernos queda algo por reconocer, aunque lo que se *re*-conoce y se comprende sólo sean gestos fragmentarios, y ya no historias con mucho significado. En este sentido, parece seguir habiendo algo de verdad en el antiguo concepto de mímesis. Incluso en la construcción del cuadro moderno a partir de elementos de significado que se desvanecen en lo incognoscible seguimos barruntando algo, un último resto de familiaridad, y consumamos un trozo de *re*-conocimiento.

Mas ¿sigue siendo válido esto todavía? ¿No nos retiramos inmediatamente, observando que la auténtica conformación, plantada an-

te nosotros, no queda comprendida si se la lee sólo en su carácter de copia puramente objetual? ¿Qué clase de lengua habla el cuadro moderno? Ciertamente, una lengua en la cual los gestos centellean por momentos en su transparencia de sentido para volver a oscurecerse enseguida; es una lengua incomprensible. En el lenguaje de estos cuadros parece residir menos una declaración que un repudio del sentido [7]. La imitación y el *re*-conocimiento naufragan, y nosotros nos quedamos desconcertados.

Sin embargo, acaso pueda concebirse la mimesis y el conocimiento que viene dado con ella en un sentido más general; y así, a la búsqueda de la clave que valga también para el arte moderno en un concepto de mimesis prendido mucho más profundamente, me voy a volver de Aristóteles un paso más atrás, hacia Pitágoras; naturalmente que no a Pitágoras como figura histórica cuyas doctrinas poseyéramos o pretendiéramos reconstruir; la investigación sobre Pitágoras es una de las más discutidas que hay. Pero, para ponernos en buen camino, bastarán un par de hechos de los que no puede dudar nadie.

Uno de ellos es que Aristóteles dijo una vez [8] que Platón, con su doctrina de que las cosas participan de las ideas, sólo había cambiado las palabras de lo que los pitagóricos ya habían enseñado; a saber, que las cosas son imitaciones, *mímeseis*. El contexto enseña a lo que se refiere Aristóteles con imitación. Pues es claro que de lo que se habla es de imitación, la cual estriba en que el universo, nuestra bóveda celestial, así como las armonías sonoras que escuchamos, se presentan del modo más maravilloso en las proporciones numéricas, esto es, en las proporciones de los números pares. Las longitudes de las cuerdas se hallan en una proporción determinada, e incluso el que no sepa nada de música sabe que en ellas hay una exactitud que parece tener algo de fuerza mágica. Realmente, es como si estas proporciones puras de intervalos se ordenaran desde sí, como si, al afinar el instrumento, los sonidos anhelasen directamente alcanzar su realidad más propia y ser completamente ahí sólo cuando suena el intervalo limpio. Ahora bien, hemos aprendido algo de Aristóteles —y frente a Platón—: no es este anhelo, sino su cumplimiento, lo que se llama mímesis. En él, el milagro del orden que llamamos «cosmos» está ahí. Semejante sentido de mímesis, de imitación y de *re*-conocimiento en la imitación, me parece suficiente para comprender también, pensando un paso más, el fenómeno del arte moderno.

---

[7] Cfr. «Del enmudecer del cuadro» (III, 6).

[8] *Met.*, A6, 987*b*, 12.

¿Qué es lo que se imita, según la doctrina de Pitágoras? Los números, decían los pitagóricos, y las proporciones de los números. Pero, ¿qué es un número, y qué es una proporción entre números? Sin duda alguna, lo que se emplaza en la esencia del número no es nada visible, sino una relacionalidad que sólo se puede concebir intelectualmente. Y lo que viene a hacerse visible en el cumplimiento de la proporción de los números puros que se llama mímesis, no es sólo el orden de los sonidos, la música. Antes bien, es, según la doctrina pitagórica, el asombroso, notorio orden de la esfera celeste. En él podemos ver —prescindiendo del desorden que los planetas representan porque, aparentemente, no realizan giros regulares alrededor de la tierra— que todo regresa constantemente a un mismo orden. Y junto a estas dos experiencias de orden, la de la música de los sonidos y la de la música de las esferas, aparece en tercer lugar el orden del alma, lo que acaso sea ya, también, un antiguo y genuino pensamiento pitagórico: la música forma parte del culto y ayuda así a la «purificación» del alma. Es claro que las reglas de la pureza y la doctrina de la metempsicosis van juntas. Así pues, hay tres manifestaciones de orden implicadas en este antiquísimo concepto de imitación: el orden del universo, el orden musical y el orden de las almas. ¿Qué significa, entonces, que estos órdenes descansen sobre una mímesis de números, sobre la imitación de números? Pues, claramente, que son los números, y las puras proporciones entre números, las que constituyen la realidad de estas manifestaciones. No es que todo aspire a una exactitud numérica, sino que este orden de números existe en todo. Sobre él descansa todo orden. Fue Platón quien fundó sobre el cumplimiento y la conservación del orden musical de los sonidos también el orden del mundo humano en la *polis*.

Quisiera enlazar aquí con lo dicho anteriormente y preguntar si no se experimenta también orden en todo arte, incluso en sus más sumas extravagancias. Ahora bien, el orden que se experimenta en el arte moderno ha dejado de tener cualquier semejanza con el gran arquetipo del orden de la naturaleza y de la estructura del mundo. Tampoco refleja ya una experiencia humana interpretada en contenidos míticos, ni un mundo encarnado en la manifestación de cosas familiares que se hayan vuelto agradables. Todo eso está desapareciendo. Vivimos en el moderno mundo industrial. Y este mundo no sólo ha expulsado al margen de nuestra existencia las formas visibles del rito y del culto; también ha destruido, además, lo que una cosa (*Ding*) es. No debe leerse en esta constatación nada de la acusadora actitud de un *laudator temporis acti*; es una declaración sobre la realidad que vemos a nuestro alrededor y que hemos de aceptar, si no somos unos necios. Pero

lo que vale para esta realidad es que ya no hay cosas con las que tratemos. Todo lo que hay son artículos que se pueden comprar tantas veces como se quiera, porque se los puede producir tantas veces como se quiera, hasta que deje de fabricarse el modelo. Así son la producción y el consumo modernos. Lo cierto es que estas «cosas» ya sólo se fabrican en serie, que sólo se las vende por medio de anuncios lanzados a lo grande y que, cuando se rompen, se las tira. Pero en ellas no hacemos la experiencia de lo que es una cosa. No hay ya nada en ellas que se haya convertido en presencia, que se sustraiga a la sustituibilidad, ningún fragmento de vida, ninguna parte histórica. Tal es el aspecto que tiene el mundo moderno. ¿Quién, que piense, puede esperar que las cosas, que han dejado de ser reales, que han dejado de rodearnos de un modo duradero y que no significan nada para nosotros, puedan, sin embargo, ser ofrecidas para su *re*-conocimiento en nuestras artes plásticas, como si así volviéramos a intimarnos con nuestro mundo? Pero ello no significa para nada que de estas pinturas y esculturas modernas, precisamente al no representar mímicamente una familiaridad que se está extinguiendo (sobre la arquitectura habría también mucho que decir en este contexto), no se creen también conformaciones que no tengan consistencia en sí y que no sean ellas mismas sustituibles. Cada obra de arte sigue siendo algo así como lo que antes era una cosa, en cuya existencia el orden destella en su totalidad, quedando atestiguado; por su contenido, tal vez no sea un orden que pueda juntarse con las representaciones de orden nuestras que, antaño, unían cosas familiares dentro de un mundo familiar; pero sí hay en ellas una aplicación vigorosa y siempre renovada de una energía que ordena espiritualmente.

De ahí que, en definitiva, carezca de interés discutir si un pintor o un escultor trabajan de un modo objetual o inobjetual. Lo único que interesa es si encontramos en su obra la energía de un orden espiritual, o si este o aquel contenido nos recuerdan nuestra formación, o tal vez a este o aquel artista. Pues tales son, de hecho, las objecciones contra el valor artístico de una obra. Pero mientras una obra eleve aquello que representa, o aquello como lo que se representa, a una nueva conformación, a un nuevo y diminuto cosmos, a una nueva unidad de lo tensado en sí, de lo unido en sí, de lo ordenado en sí, es arte; ya sea que lleguen a hablar en ella contenidos de nuestra formación, figuras de nuestro entorno más íntimo, ya sea que sólo se represente en ella la entera mudez —sin embargo, originariamente familiar— de las puras armonías pitagóricas de la forma y el sonido. Y así, si tuviese que proponer una categoría estética universal que encerrase en sí las categorías, desarrolladas al comienzo, de expresión, imitación y signo, en-

lazaría con el antiquísimo concepto de mímesis, con el cual se quería decir presentación (*Darstellung*) de no otra cosa que de orden. Testimonio de orden: eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte, también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida. En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona.

II

5. Sobre poética y hermenéutica

LA LÍRICA COMO PARADIGMA DE LA MODERNIDAD

El Grupo de Investigación de Poética y Hermenéutica ha discutido muy instructivamente en un primer volumen el surgimiento de la novela realista, un acontecimiento de gran trascendencia histórica; y lo ha hecho, sobre todo, mirando en el espejo de la teoría de la novela y de la variación del concepto de realidad que se refleja en ella. En un considerable segundo volumen [1], se trata la lírica como paradigma de la Modernidad. Es, una vez más, un destacado acontecimiento que le plantea una tarea a la teoría y la praxis hermenéutica y que, por la nitidez del corte que supone, apenas se queda detrás del cambio que representa el tránsito de los siglos XVIII al XIX en el espejo de la novela. Ahora, el tema es la transformación del poema lírico, el cual, en los últimos cien años, se despega con tal brusquedad de la tradición artística occidental, que el intérprete se ve expulsado hasta el límite del nihilismo hermenéutico. ¿Puede entenderse todavía el poema lírico «moderno»? O, mejor dicho, ¿puede entenderse aún unívocamente? ¿O está abierto a diferentes interpretaciones, todas ellas igualmente justificadas? ¿Y ello, de tal modo que estas se yuxtapongan, más aún, se entrecrucen mutuamente, «queriendo decir» justamente ese tornasol hermenéutico? Pues la cuestión, aquí, no es que la exégesis de la obra sea infinita, el criterio interpretativo adecuado, incierto, y toda interpretación, unilateral y superable, todo lo cual, en definitiva, es cierto para cualquier obra de arte. Antes bien, se trata de la cuestión de si realmente se puede proceder buscando o presuponiendo un criterio de adecuación, o si la lírica hermética de la Modernidad no as-

[1] Se trata de los trabajos que, en reuniones bianuales, publica este grupo en torno a la Universidad de Constanza y a Robert Jauss, muy vinculado a la estética de la recepción. Los libros citados son: *Poetik und Hermeneutik I. Nachahmung und Illusion. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe*, ed. J.R. Jauss, Fink, Múnich, 1964; y el aquí recensionado, *Poetik und Hermeneutik II. Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, ed. W. Iser, Múnich, 1966. (*N. del T.*)

pirará a una inconsistencia de su «sentido» tal que convierte la exégesis en un asunto de género totalmente diferente.

Uno de los atractivos especiales del volumen es que procura poner a prueba la discusión teórica con un ejemplo práctico, y ello es tanto más posible justamente en la poesía lírica. La interpretación colectiva del poema *Arbre*, de Apollinaire, exhibe brillantemente las anticipaciones teóricas que guían a los intérpretes en su praxis hermenéutica. Se perfilan dos frentes: unos creen que la tarea de comprender e interpretar es inmutable, y ven sólo con escepticismo la posibilidad de cumplirla; otros llegan al punto de elevar la «multivocidad», la «ambigüedad» a principio metodológico.

El ensayo teórico de Hans Blumenberg sobre la «poetización del lenguaje» [2] no contradiría el hecho —si se concede lo que, en cualquier caso, hay que conceder— de que esta descripción de «poetización» por medio de la «multivocidad» (*Vieldeutigkeit*) sólo tiene en cuenta el caso extremo de la modernidad y de la nivelación lingüística que ha encontrado ante sí. Cabe aún, sin embargo, la duda de si el punto de partida del lenguaje de la vida cotidiana, debidamente pulido, y su elevación «poetizante» podrá conducirnos alguna vez a la «palabra» del poema lírico. Me parece que la descripción de Blumemberg ignora que la tendencia a la univocidad que él atribuye al «lenguaje científico» no afecta para nada a un «lenguaje», sino a una minúscula parte de un vocabulario que se ha dado en llamar terminología. El «acontecimiento límite» de la incomprensibilidad, que Blumenberg describe como el polo opuesto, está concebido a partir del ficticio concepto de lenguaje unívoco. Pero ¿es eso realmente un «acontecimiento límite»? ¿No tiene, en definitiva, su verdadero puesto en eso que Valéry quería decir con su descripción del lenguaje cotidiano como moneda de calderilla? En esta función, se acerca al *limes* de un intercambio «no lingüístico» de gestos y de signos, y apenas es todavía «lenguaje». Fenomenológicamente, me parece evidente: si se parte del «lenguaje-intercambio», cuya función viene sostenida también por todo un haz de factores de entendimiento, la propia y verdadera esencia del lenguaje permanece subdeterminada. Desde luego que eso no significa que, con Vico, pueda entonces presuponerse la poesía simplemente como el lenguaje originario y primitivo, sin caer así en un dogmatismo afenomenológico inverso. Pero resulta metodológicamente adecuado investigar aquellos modos de funcionamiento del len-

---

[2] H. Blumenberg, *Sprachsituation und immanente Politik, op. cit.*, pp. 145-155. (*N. del T.*)

guaje que no se puedan reducir a meras referencias de la conducta ni a mera transmisión de informaciones; por ejemplo, maldecir o bendecir, acaso también la invocación (no sólo la del rezo, pero también, en tanto que se refiere a algo invisible; lo visible puede alcanzarse por medio de una indicación). Allí donde el lenguaje es así, queda libre de su función denotativa de algo que también pudiera ser presentado de otro modo, mostrándose entonces en su función propia; y me parece que aquí se halla el acceso al lenguaje poético. Bien puede ser correcto todo lo que en él se destaca respecto al lenguaje cotidiano, en especial su multivocidad. Pero no se convierte en poético porque abandone determinadas «impurezas» de lo cotidiano y renuncie a la univocidad pragmática. Es al contrario: porque es poético, hace eso; es decir, porque ejercita la presentación de sí mismo, hace valer la polivalencia que pertenece de por sí al lenguaje. Precisamente el poema moderno sólo puede ser descrito adecuadamente desde aquí. Pues el material léxico de un poema lírico moderno puede ser verdaderamente «prosaico», incluso fragmentos de un reportaje, y a veces, de una univocidad simplemente brutal. Y sin embargo, al final «se yergue» una conformación lingüística en sí misma, inimitable, en acuerdo consigo misma, inagotable para la comprensión y, pese a toda su polivalencia, planteando una tarea unívoca.

Si se piensa en el poema de Apollinaire, es desde luego para desesperarse el que ni siquiera parezca claro si se le está diciendo «tú» al amigo, al árbol o tal vez a un *alter ego*. El que no haya que «comprender» desde fuera los elementos de la composición —que incluyen Lyon y Leipzig, Transiberia y el «hermoso negro»— no significa que el poema tenga la pluralidad de significados que aparece en los trabajos de interpretación presentados. En esta discusión, echo en falta el intento contrario a todas estas variadas contribuciones; a saber, poner expresamente de manifiesto aquello sobre lo que *no* se estaba en desacuerdo. En mi opinión, esto sólo lo logra la observación de Heinrich [3], sin que por ello haya que concederle un primado hermenéutico a la impresión *prima vista*.

Jauss replica críticamente: como si se tratase de una forma artística clásica. ¿Y si se tratase de ella? Mejor dicho: aunque la huida de lo que está previamente formado empiece a jugar con el acontecimiento límite de la incomprensibilidad, y aunque la doble luz de las posibilidades interpretativas persiga efectos barrocos, ¿es eso verdaderamente

[3] D. Heinrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel, op. cit.*, pp. 11-32. (*N. del T.*)

«el» caso de la lírica moderna y es lo que permite reconocer su esencia? Es lo mismo que si se declarase que Vasarely es de «la» pintura moderna. Y aún así: el estímulo de tales fenómenos de interferencia, que producen inseguridad, como los que forman el alfabeto en Vasarely, no constituye todavía, como tal, una imagen. Si no, cualquier manual de psicología de la forma resultaría ser un placer artístico. La tarea hermenéutica frente a un poema o un cuadro que trabajen con efectos semejantes, no consiste para nada en la descripción abarcante de esos efectos, sino en la interpretación descriptiva de lo que hace cuadro a un cuadro que trabaje con ellos, o poema a un poema. No me parece que esto sea una presuposición «clásica» que haya dejado de tener validez, sino la implicación de la expectativa de sentido que viene dada siempre con toda conformación lingüística; es más, con toda pretensión de ser «arte».

La interpretación que W. Preisedanz[4] hace de Trakl introduce otro problema semejante: la variación y la repoetización de lo previamente formado poéticamente, que puede llegar hasta el uso de la cita como elemento de una nueva configuración (E. Pound). Se admitirá en este caso que *significado* no apunta hacia algo que se haya pretendido (*gemeint*), y no se dejará de mantener que la univocidad de significado (*Eindeutung*) de la nueva «conformación» no queda perjudicada por tener esos elementos preformados. Y precisamente la prueba de Preisedanz de la influencia de Heine en el Trakl temprano —y el que un poema como *Verfall* (Decadencia) esté acuñado con el «tono» de Stefan George, algo que no se dice explícitamente, pero que es clarísimo— permite que se distinga el tono propio del Trakl tardío, en el que todo lo previamente acuñado, también el tratamiento de los motivos del *Hainbund,* recibe su lugar exacto. En todo caso, la riqueza de lo «recurrente» subraya cuán poco se trata aquí de la «poetización» de la lengua dirigida, «apoéticamente», hacia la univocidad, sino que se trata de una nueva univocidad que la palabra poética alcanza.

En este punto, sólo con muchas dudas puedo leer las instructivas contribuciones sobre el «oscuro estilo» de la Modernidad recogidas en el volumen, a pesar de todas las ortodoxas aseveraciones que pretenden destacar lo incomparable de la Modernidad frente a lo otro, lo antiguo, lo tradicional.

Me parece que el problema de la Modernidad es mucho más un problema de la Estética que un problema del arte mismo. La auténti-

---

[4] W. Preisedanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls, op. cit.,* pp. 227-261. (*N. del T.*)

ca problemática de una estética de la Modernidad, tal y como se presenta a este grupo de investigadores predominantemente orientados hacia la poesía, la veo fundamentada en la posición predominante que las artes plásticas ocupan en el pensar estético de la Edad Moderna, algo que viene desde muy atrás y que le impone a la Poética tributos difíciles de satisfacer.

Es la ocularidad griega y el uso que Platón hace de los conceptos de *eidos* y *mímesis* lo que domina todo el pensamiento estético. Ahora bien, el lenguaje no es un material en el mismo sentido que el mármol y el bronce, o un dibujo y el color, a partir de los cuales se construye el mundo figurativo del arte. Desde luego que todo eso no son materiales muertos, pues hay una historia del ver y de los efectos de la imagen y estímulos ópticos que les corresponden, y, además de esta historicidad, también está el ritmo de desgaste y de la sensibilidad hacia los contrastes que atraviesa toda la creación artística y la historia del gusto. Pero el «material» óptico puede convertirse perfectamente en material para la composición plástica. En la pintura y en la escultura, el modelo previamente formado puede disolverse completamente mediante su vinculación a los contenidos de la tradición plástica o, al menos, disiparse por completo, hasta el cuadro-firma de la Modernidad, que ha llegado a ser un capricho arbitrario. En cambio, para el lenguaje, no parece posible liberarse análogamente de sus referencias semánticas a los objetos.

La composición con jirones de significado que caracteriza el oscuro poema de la Modernidad es, ciertamente, también algo así como un desvanecerse de todos los significados objetuales, y no cabe duda de que este carácter común alcanza ampliamente a todos los géneros artísticos, mucho más ampliamente de lo que podamos reconocer hoy. Pero de lo que se trata es de la teoría estética y de lo inadecuado que haya en ella, del concepto de material y de su formación allí donde esta formación siempre está ya en marcha, en el uso discursivo y en la integración total de todo lo dicho y de todos los modos de decir en el «espíritu» del lenguaje. En este punto, tiene una importancia fundamental el significado de «lo previamente formado». Puede que el arte sea pensable e interpretable sin el concepto de mímesis; el lenguaje, desde luego, no. Aprendemos a hablar repitiendo lo que oímos, y nunca en toda nuestra vida nos liberamos de lo que aprendimos así. Por eso, me parece que no sólo es un ritmo de desgaste y sensibilidad para los contrastes lo que gobierna el poetizar —esa colección, puesta al dictado del poeta, de ejemplos de lenguaje en constante multiplicación—, sino también, a la vez que ello, un persistente movimiento de creciente familiaridad y de sentirse en casa (*Zuhausesein*). La *obs-*

curitas misma no es otra cosa que la invitación a este instalarse (*Einhausung*). Evidentemente, la lengua tiene una referencia distinta hacia la *memoria*[5], una referencia más interna que todo lo óptico. Es cierto que un cuadro que se ha contemplado durante un largo rato también muestra al volverlo a ver, inesperadamente, años o decenios más tarde, una poderosa familiaridad, igual que cuando se vuelve a ver a una persona, una ciudad o un paisaje. Pero todo eso es un volverse a ver. En cambio, el poema o la obra de arte lingüística en general, como el texto oído o leído, es siempre, al oírlo o leerlo por primera vez, algo así como recuerdo, interiorización, para cada palabra individual. Eso quiere decir que la palabra siempre tiene ya su casa en los tesoros de la *memoria*, y ocupa en ella un lugar que no abandona nunca: el lugar del pensar.

En tanto que arte de la palabra, la poesía es arte de modo diferente a las otras artes, y la Poética es teoría del arte en otro sentido. La poesía, también la más incomprensible, existe en el comprender conceptual (*begreifen*) y para un comprender conceptual. Sobre esto descansa la estrecha relación de poesía y filosofía[6]. Y me parece que aún falta mucho para que en la Estética se aprecie esta relación lo suficiente. Al menos, no resulta fecunda en el uso de los conceptos. Esto vale también, y muy precisamente, para la estética de Hegel. A ella le ha dedicado Heinrich una original contribución, sumamente interesante, con el afán de hacer aplicable a la Modernidad la estética de Hegel o, mejor dicho, para volverla a pensar desde la Modernidad.

Heinrich parte del doble motivo de la estética de Hegel: por un lado, enseñar el carácter de pasado del arte sólo en el sentido de que el arte ha dejado de ser la más alta presentación de la verdad, ya que ésta habría encontrado su auténtica patria en la fe cristiana y en el pensamiento. Eso significaría, por otro lado, que el arte se convertiría en otra cosa diferente, una vez que la reconciliación de ser y del sí-mismo (*Selbst*) hubiera tenido lugar en el concepto especulativo. Estando en posesión de la certeza de sí mismo del espíritu culminado, el arte sería necesariamente algo nuevo: el automovimiento y el autodisfrute del espíritu se explayaría en la presentación que juega en el médium de la intuición. Eso sería, según él, el presente y el futuro del arte. Esta prognosis se hallaría también en la estética de Hegel y es susceptible de ser extendida hasta permitir comprender, no a Ruckert y Overbeck, sino también a la «Modernidad» actual. En un cierto sentido, la

---

[5] En latín en el original. *(N. del T.)*

[6] Cfr. el ensayo «Poetizar e interpretar» (I, 3).

Modernidad sería realmente algo nuevo frente a la tradición clásica del arte, igual que la filosofía tampoco puede ser la misma después de la culminación por Hegel del idealismo especulativo. Pero, pese a toda su novedad, la Modernidad sería el claro cumplimiento de lo que había empezado a la muerte de Hegel y de Goethe.

A fin de alcanzar esto apoyándose en Hegel, Heinrich acuña el concepto de «mediación de ser y sí-mismo que no puede ser pensada previamente» (*unvordenkliche Vermittlung von Sein und Selbst*). A partir de él, deduce el carácter parcial del arte moderno, en el que se unen la pretensión representativa de la tradición platónica —aunque de tal manera que la esencia deja de aparecer— con el puro carácter de consumación del crear, al cual se habría orientado la estética positivista. Como unidad de ser y sí mismo que no puede ser pensada previamente no reivindica ésta, tranquilamente, ni el automovimiento del sí-mismo ni una realidad por hallar previamente, sino que descubre la problemática que el ser del sí mismo es para sí mismo. Esto puede ilustrarse con las modernas formas de configuración; la narración, por ejemplo, que transcurre puramente como un movimiento interno de la subjetividad, sin «el camino por la segunda realidad de las cosas», o a la inversa, en la tendencia a reducir toda realidad al sí mismo, como en el *colage*, por ejemplo. Haciendo de sí misma su tema, la reflexividad se convierte en una reflexividad de la obra de arte misma.

Ahora bien, Heinrich no llega hasta el punto de absolver la nueva potencialidad que ha penetrado en la obra de arte de la Modernidad de todas las condiciones formales que, desde siempre y en todas partes, constituyen la calidad artística. Como tales, nombra él algunas connotaciones permanentes del carácter artístico de una obra: calma, orden, sometimiento de las cosas a la unidad de vida y sentido, armonía, reconciliación. Pero el arte de la Modernidad se dirige al esfuerzo de la forma contra sí misma. «Las rupturas formales se convierten así en un principio de composición» [7]. Descriptivamente, esto resulta evidente. Y a pesar de ello, debo confesar que el significado teórico de estas formas modernas de arte no me parece tan grande. Al fin y al cabo, los elementos de cada creación artística estaban siempre planeados de tal forma que tenían que ejercer un estímulo, y todo estímulo se rige según ciertas leyes de embotamiento, de contraste, resonancia, afectación y selección; en resumen, la transformabilidad de la valencia del estímulo forma parte de la esencia de éste. Así, mirada desde la peculiaridad de los medios por los que logra provocar un estímulo,

[7] *Op. Cit.*, p. 30.

la Modernidad puede describirse perfectamente. Pero, por muy poco tradicional que sea el modo en que se hace el arte a partir de ello, y lo que sea el arte, no me parece que la cosa sea distinta de antaño. La recelosa pregunta de Preisedanz de qué va a ser del viejo arte, sólo me parece justificada si se presta oídos a la teoría de la Modernidad defendida aquí; y es verdaderamente no objetual. También Heinrich, a la vista de esta cuestión, ha tenido que ampliar hasta una infinitud indeterminada el concepto de Modernidad.

Tengo, pues, la duda de si Heinrich no habría hecho mejor en enlazar con Schelling, a quien debe, en todo caso, el discurso de «lo no pensable previamente», y quien veía en el arte el *organon* de la filosofía. El pronóstico de Hegel sobre el arte contemporáneo, sumamente incidental, me parece un punto de partida demasiado precario para actualizar a Hegel[8]. El centro de gravedad de la estética de Hegel reside en la comprensión conceptual del arte como una figura de la verdad, o mejor dicho, como una serie de figuras, esto es, como la diferenciación e integración de los «modos de visión del mundo» en una historia filosófica del arte. La doctrina del carácter de pasado del arte no es ninguna tesis histórica, sino una verdad filosófica cuyas implicaciones conceptuales habría que desplegar. Sin embargo, me parece que resulta un punto de vista mucho más apropiado para elevar la estética de Hegel por encima de sí misma y actualizarla para la Modernidad. Me refiero a la relación entre poesía y filosofía, que suena en Hegel, pero que él no llega a realizar plenamente.

Evidentemente, para la poesía, el carácter de pasado del arte no vale exactamente en el mismo sentido que para la escultura griega. Los argumentos del clasicismo tampoco llegan a acertar del todo con ella. Al pensar en Winckelmann, Hegel tiene siempre a la vista, sobre todo, la religión del arte de los griegos, aunque, según su propia teoría, la primacía la reciban pintura, música y poesía, por este orden. Cabe preguntarse si ello no debe modificar el carácter de pasado de estas artes, y especialmente el de la poesía. Si se reconoce que el concepto, y con él el saber filosófico, es la pauta de toda verdad, lo que en ello se implica es que la palabra de la poesía, en virtud de su conceptualidad interna, queda especialmente cerca del concepto filosófico. La

[8] Cfr. mis ensayos sobre Hegel que examinan la tesis del carácter de pasado del arte en su contexto. [Uno de ellos, «¿El fin del arte?», se encuentra traducido al castellano dentro del volumen *La herencia de Europa, op. cit.*, pp. 65-85. El otro, «Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage del Vergangenheitscharakter der Kunst» (El lugar de la poesía en el sistema de la estética de Hegel y el carácter de pasado del arte), se halla en *GW*, 8. (*N. del T.*)]

jerarquía de las artes no es arbitraria, sino que, a su modo, contribuye a fundamentar la pauta para la verdad que aquí vale. Esto resulta suficientemente palpable en Hegel. Si bien es casi siempre en Shakespeare donde se documenta para él la verdad de la poesía —también como «humor objetivo», cuyo significado tanto resalta Heinrich—, la cercanía de palabra y concepto sigue siendo una distinción universal de la poesía. Merecería la pena evaluar, frente a la conceptualidad de la imagen que domina la Estética, el modelo contrario, de cómo en la poesía se trabaja con un material de signos espirituales cuyo carácter sensible se va desvaneciendo sin que lo hagan los significados.

Especialmente interesante se perfila en este debate la cuestión que atañe al vanguardismo teórico de la poética romántica y el atraso práctico de esa misma poesía. Pero tampoco aquí puedo reprimir la duda de si la virtualidad abierta de las proposiciones conceptuales alcanza un efecto que, equivocadamente, actúe como una avanzada de la teoría. Lo que se ha querido decir es siempre indeterminado, y por ello, susceptible de ser rellenado de múltiples maneras; lo ejecutado, por el contrario, queda fijado y entregado así al envejecimiento.

LAS ARTES YA NO SON BELLAS

El título «Las artes ya no son bellas» constituye un programa, incluso una provocación. Lo que en él se pronuncia es la tendencia a renunciar al concepto de lo estético y al concepto heredado de arte, con el fin de hacerles una nueva justicia a los fenómenos del presente.

Las artes ya no son bellas: el comienzo del volumen queda bien lejos de la tendencia que se hace visible al final. Dos eruditos trabajos de Gerhard Müller y Manfred Fuhrmann rastrean lo feo, especialmente lo nauseabundo y lo atroz, en la literatura antigua. Hay una integración estética que refiere estos fenómenos marginales de lo estético al centro de la obra de arte; en la discusión se hace clara la tendencia a desmontar esa integración por todos los medios y a ganar una especie de estadio previo al de las artes cuando ya no son bellas. La verdad es que, si se trata de los clásicos, de Homero, de Esquilo o de Sófocles, resulta más que notable cuán grande es el espacio de juego en el que el canon de lo bello, lo noble, lo heroico y lo divino puede ser fundado y variado por medio de lo feo, lo atroz y lo espantoso. Y sabido es cuánto más vale esto para la comedia antigua, que era capaz de producir, como por encanto, una divina hilaridad a partir de lo más feo. No cabe duda de que para comprender estos fenómenos se hace preciso tratar, aunque sea de pasada, la moralización platónico-aris-

totélica (y todo lo que le corresponde a través de la tradición cristiana). Tal ha sido el postulado de Gerhard Müller; y, de acuerdo con ello, la discusión trata del sentido «teológico» de la poesía griega y la cuestión de cómo llega a liberarse lo feo realista. La interpretación teológica más detallada del problema resulta bastante controvertida, sobre todo en una discusión entre Blumenberg y Taubes. La segunda contribución, una serie de sólidos estudios sobre la Edad de Plata latina presentados por Manfred Fuhrmann, proporciona equilibradas observaciones sobre lo nauseabundo y lo horrible tal como se lo encuentra, sobre todo, en la literatura romana. Me parece que no aporta absolutamente nada al problema de que las artes ya no sean bellas. Lo único que puede ofrecer aquí dificultades es un clasicismo inveterado y la correspondiente deformación de lo cristiano. Puede formularse esta alternativa: o bien tiene aquí todo un sentido «teológico» o de crítica social –por ejemplo, *Farsalia* de Lucano o las atrocidades del martirio a los cristianos–, o bien está «estéticamente integrado»; pero entonces se está tirando por la borda cualquier conocimiento razonable. Es claro que incluso para un entendimiento adiestrado históricamente no resulta fácil dejar en suspenso los decentes conceptos propios y pasar a considerar que lo que es obvio para el rústico, con todas sus metamorfosis, es realmente así de obvio. Pero todo esto tiene poco que ver con el asunto actual de que «las artes ya no son bellas».

El segundo tema es la ilegitimidad del poema didáctico. Fabian presenta de modo más convincente cómo la exclusión de Empédocles del género épico por parte de Aristóteles, junto con el concepto aristotélico de *mímesis,* dificultan el reconocimiento poético del poema didáctico, y cómo, en este punto, la teoría no llega a liberarse hasta la poética del Renacimiento. Bien puede entonces sacarse la siguiente consecuencia: por más que el poema didáctico sea un fenómeno fronterizo de lo estético, no deja de encontrar muchas simpatías, y sugiere así indirectamente que el «arte» no es, en absoluto, tan «puramente» estético, aun cuando todavía siga siendo «bello».

El tercer tema puede reivindicar un interés filosófico privilegiado: lo estético como fenómeno fronterizo de la historiografía. El trabajo presentado por Kracauer discute la problemática de la historia general frente al hecho de que las exposiciones históricas «especiales» se corresponden mejor con las exigencias de la investigación erudita. Al contrario que la conocida crítica croceana a la pretensión histórica de toda historia que sea especial y no universal, Kracauer sigue justamente la perspectiva inversa. Dado que el espacio de investigación de una historia «especial» es más estrecho y los factores determinantes son, por ello, más visibles y comprobables, esta historia apa-

rece como legítimamente científica, mientras que la historia general se presenta como una mera narración de vuelos estéticos. Y, sin embargo, ¿no viene Croce a tener razón? ¿No es más bien que lo que nos hace hablar de «historia» en el caso de una historia especial que se ocupa de un tema determinado, es menos la serie «lógica» de fechas de un proceso –por ejemplo, un estilo– que el momento temporal que hay en ella, en virtud del cual esa historia, ya sea «*general*» o «*particular*», no puede arreglárselas sin recurrir al narrativo «Y entonces...»? Me parece una rara consecuencia de la teoría positivista de la ciencia el que aquí lo esencial de la historia sea arrinconado en lo estético. Debe, sin embargo, celebrarse explícitamente el que Kracauer, a pesar de la problematización de la «*general history*» no es ciego al hecho de que ésta posee un significado legítimo para los «*non historical ends*». Sólo que, desde luego, ¿qué serían entonces «*historical ends*»? ¿«Means»?

El trabajo de Kracauer queda enmarcado por las contribuciones de dos historiadores. Christian Meier describe la indiferencia «religiosa» con la que Herodoto, al narrar los grandes acontecimientos de las guerras médicas, le otorga su derecho al azar y a la necesidad; Meier denomina a eso «lagunas de cobertura en el presupuesto histórico». Mas ¿qué significa aquí propiamente «religioso»? Taubes ha puesto de manifiesto, con razón, sus dudas sobre la adecuación de este concepto aplicado a Herodoto. Reinhard Koselleck examina (a propósito del objeto, no especialmente grande, del historiador Archenholtz) el azar como resto de motivación en la historiografía, y ello con un sentido muy fino para el cambio del siglo XVIII al XIX. No deja de ser algo desconcertante que, para el historicismo del siglo XIX, sólo piense en la teología de la historia (Hegel y Droyssen) y, según ello, le atribuya a este historicismo el completo destierro del azar. Me parece que aquí se aguza exageradamente, hasta darle una falsa obviedad, un antiguo conocimiento –al que diera validez, sobre todo, Erich Rothacker– sobre la secreta afinidad entre los hermanos hostiles que eran Hegel y la escuela histórica.

Si en la discusión no llega a comprenderse realmente el papel del azar en la historia, ello se debe menos a las «propuestas» que al planteamiento mismo. Se trata aquí el «azar» como si fuera una entidad bien clara. El «puro azar» es contrapuesto de un modo tan absurdo a todo lo causado, que luego, como es nautral, es preciso liberarlo de esa pureza artificial. Y así, en el caso de Herodoto, se lo reconoce como mero ornamento poético, o bien como que sólo es azar en una perspectiva determinada, ya que, «realmente» las cosas tienen desde luego sus causas, susceptibles de ser comprendidas; o incluso que las

cosas también habrían salido así sin el azar, tal y como era de esperar. En este punto, se habría estado bien advertido recordar el análisis del azar en la *Física* aristotélica, a fin de no caer en semejante concepto abstracto de azar, que carece de cualquier realidad estética o histórica, y sólo tiene la realidad espectral de una abstracción mala e irreal. El azar podrá pensarse sola y únicamente en contextos comprensibles causalmente, como una especie de causa accidental.

¿En qué sentido se muestra que lo estético como un fenómeno fronterizo de la historiografía? Se trata, sin duda, de la vieja crítica que ya el Duque de York hiciera a Ranke, según la cual para él «nada podía convertirse en realidades efectivas». En tanto que algo propio del historicismo, esto surge en contraposición a la paradigmática moral que correspondía a las «historias» en la época de la Ilustración: «la Historia» queda liberada de cualesquiera pensamientos teleologistas de un final, ya disueltos por la crítica –de modo que todo fenómeno y toda época es inmediato a Dios– y, precisamente por ello, la unidad de la historia ya sólo contiene una consistencia estética. Pero esto significa que la inconsistencia esencial que es propia del curso de la historia queda cubierta estéticamente. Jauß dice durante la discusión: «Aquí se muestra –frente al planteamiento primitivo del coloquio– que no es el azar (*fortuna*) en el contexto historiográfico, sino precisamente la eliminación "de toda casualidad" lo que debe ser considerado como una experiencia estética fronteriza de lo histórico». Esta frase pone de manifiesto el falso carácter abstracto del concepto de azar en el que se enmarcaba el debate: sin los conceptos teleológicos previos de la comprensión –el «curso de las cosas», la «salvación», el «estado final», el despliegue de las posibilidades de las criaturas, la continuidad del conservar, o también la «sociedad sin clases» o el Estado sin dominación– todo el discurso del azar pierde cualquier sentido determinado; y, en todo caso, el «azar» no tiene el sentido de ser, sin más, lo que carece de causa.

En cuanto a lo que se obtiene del resto de los trabajos, sobre todo, si se leen las contribuciones de Jauß y Taubes sobre la estética cristiana, o los de Hempel, Chistsevskii, Rotermund, Dieckmann o Maurer, me parece, de hecho, que no acaban de corresponder a la cuestión del coloquio propiamente dicha. Que las artes hoy ya no sean bellas no se hace más comprensible a partir de la historia del arte occidental tal como nos la ponen aquí ante la vista. Lo único que se demuestra triunfantemente por todos lados es que ha habido toda clase de arte y de teorías artísticas fuera del canon de belleza clasicista. Pero ¿quién ha puesto eso alguna vez en duda? Es claro que la investigación de Auerbach sobre la mímesis ha caído en suelo fértil. Sin embargo, no

me parece que con ello acabe de aclararse la problemática de que hoy las artes ya no sean bellas. Además, la base conceptual se tambalea muy a menudo, y le deja a uno bastante confuso sobre lo que significa aquí el concepto de lo estético. Así, por ejemplo, en la discusión de la obscenidad medieval. Eso de la «pura esencia de lo obsceno» me resulta un monigote conceptual de lo que no hay. La pregunta «¿es posible estetizar lo obsceno?» me parece curiosa. ¿No es ya lo obsceno, en tanto que contenido de la declaración —y, más que cualquier otro, el chiste obsceno—, siempre algo estético?

Otras contribuciones que siguen se acercan más a la actualidad pretendida, especialmente las de Preisedanz, Marquard, Iser e Imdahl. Así, las *Cartas de viaje* de Heine constituyen, de hecho, un nuevo «género» en el que «no se extiende ninguna unidad integral de un mundo de arte», por más que Heine intentar entretejer su voluntad política con su actividad de escritor. El análisis por Preisedanz de estos entretejimientos hace claro indirectamente qué altura alcanza con ellos el arte de Heine. A mi juicio, Preisedanz hace bien en defenderse aquí del discurso de fenómenos fronterizos de lo estético. Pues ¿dónde va a estar entonces la patria nuclear de lo estético? ¿En el clasicismo francés?

A mí me parece que está en eso que Hegel llamó la «religión del arte» esto es, en los griegos, que son quienes alcanzaron la plena exterioridad y visibilidad de lo divino. Puede llamársele también presentación del «mundo santo». Pero, para la teoría hegeliana del arte romántico, que permite «a la exterioridad explayarse libremente» (es decir, que no conoce ningún ideal), con ello está dado el carácter de pasado el arte. No me parece que esté justificado asentar el concepto de «las artes ya no bellas» desde el punto de vista de la disolución de la estética del genio. Al utilizar el lema hegeliano del carácter de pasado del arte, o bien se está apuntando al final de la religión clásica del arte —y ello corresponde al entorno de los materiales de los estudios que aquí se proponen—, o se está apuntando a la «Modernidad» de la época poshegeliana. Pero, entonces, la teoría de Hegel de la forma de arte romántico deja de ser el marco correcto. Maquard (como la mayoría de los que invocan a Hegel en este volumen) no toma suficientemente en serio el significado fundamental de la frase hegeliana, que también apunta a la totalidad del arte no clásico.

6. De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad

El título clásico de las reflexiones que vamos a dedicar a esta cuestión procede de Goethe y, ciertamente, ya en él la relación entre estos dos conceptos, «poesía y verdad», no es una mera relación de contraposición, sino que hay una interferencia mutua en juego. Goethe le dio ese título a su autobiografía, y no se refería con ello sólo a las libertades poéticas que se toma al narrar su vida, sino también, sin duda, a la parte positiva que el recuerdo poético tiene para la verdad. No cabe ninguna duda de que para los primeros tiempos de la cultura, y en especial para la época de la poesía épica de los pueblos, la pretensión de verdad de la poesía no se discutía nunca. Herodoto dice que Homero y Hesíodo les dieron sus dioses a los griegos; así de obvio seguía siendo para un escritor en el umbral de la ilustración el que la poesía griega temprana poseía el contenido de verdad del conocimiento religioso. ¿O se está manifestando ya una primera duda en la frase de Herodoto? En todo caso la tarea de instruir mantuvo toda su validez en la estética clásica, junto a la de proporcionar esparcimiento, y eso ha seguido siendo válido hasta hoy, en nuestro moderno pensar científico; si ya no en la ingenua disposición para aprender de épocas anteriores, sí de un modo reflejo e indirecto.

Lo que me parece indiscutible es que la lengua poética tiene una relación peculiar, muy propia, con la verdad. Eso se muestra, en primer lugar, en que no se adecua en todo tiempo a cualquier contenido; pero también, en segundo, en que siempre que tal contenido adquiere la figura de la palabra poética, experimenta una especie de legitimación. Es el arte del lenguaje el que decide, no sólo sobre el éxito o el fracaso de la poesía, sino también sobre su pretensión de verdad. Ciertamente, «los poetas mienten mucho»; esta vieja e ingenua objeción platónica a la poesía, los poetas y su credibilidad, se opone a la veracidad del arte y parece hablar en contra de la fe en la verdad del arte. Sin embargo, esta pretensión de verdad no quiere enmudecer. La verdad es que esta objeción confirma la obviedad de la pretensión. El que miente quiere que se le crea. El poeta plantea su pretensión en virtud de su arte, y su arte es el del lenguaje.

Lo que sea el lenguaje en general, y lo que constituya el proceso de comunicación lingüística, habrá de valer también, con certeza, para el caso particular de lenguaje que se llama poesía. Pero yo quisiera sostener esta afirmación también en sentido inverso, es decir, que la poesía es lenguaje en un sentido eminente. Para que esto resulte convincente, hay que poner el lenguaje que hablamos a diario a otra luz que la del mero intercambio de información. El modo en que percibimos efectivamente la posibilidad de hablarnos unos a otros consiste en que nos decimos mutuamente algo. Es éste un proceso lingüístico que se distingue frente a todas las formas de mera transmisión de información —la cual también puede acontecer por medio de signos—. El que alguien le diga algo a otro no ocurre solamente porque exista algo llamado receptor que reciba la información. Además de eso se requiere, antes bien, la disposición a dejarse decir algo. Sólo así se convierte la palabra en vinculante, es decir, vincula a uno con otro. Eso ocurre cada vez que hablamos unos con otros, cada vez que, entablando una conversación real, nos dejamos envolver por ella.

¿Qué es lo que está realmente presupuesto cuando uno se deja decir algo? Es claro que la condición suprema para ello estriba en no saberlo mejor todo y en ser capaz de cuestionar aquello que se cree saber. De hecho, la posibilidad de la conversación descansa sobre el juego de arrojarse mutuamente preguntas y respuestas. Ahora bien, no hay una sola declaración que no reciba su sentido último —esto es, lo que le dice a uno— de la pregunta a la que da una respuesta. A esto le llamo yo el carácter hermenéutico del hablar: al hablar, no nos transmitimos mutuamente estados de cosas bien determinados, sino que, a través del diálogo con el otro, trasponemos nuestro propio saber y aspiraciones a un horizonte más amplio y más rico. Cada declaración comprensible y comprendida queda incorporada en el propio dinamismo del preguntar, es decir, queda entendida como una respuesta motivada. Hablar es hablar uno con otro. Ser alcanzado por una palabra o hacer oídos sordos a la palabra dicha, tales son propiamente las experiencias del lenguaje.

Hay todavía, sin embargo, otra experiencia lingüística que posee un carácter eminente, la experiencia de la poesía. Aquí tenemos una situación hermenéutica totalmente diferente. El que quiere comprender un poema se dirige (*meint*) sólo al poema mismo. Mientras, frente a un poema, se ande preguntando por un hablante que quiera decir algo con él, no estaremos todavía, ni mucho menos, en el poema mismo. Por experiencia propia, todos sabemos qué diferencia fundamental existe entre poema auténtico y, por ejemplo, esas formas de comunicación poética más o menos bien intencionadas que los jóvenes

suelen poner apasionadamente en un papel. Es cierto que, cuando uno escribe un poema de amor, está en él toda la autenticidad y el poder perentorio de la sensación, y la mejor manera de poder comprender semejante conformación en verso es desde su motivación. En cambio, el poeta y el poema que merecen tal nombre son esencialmente diferentes de toda forma de discurso motivado. A nadie le viene en mientes, cuando lee una poesía, ir a comprender quién quiere decir algo ahí y por qué. En este caso se está dirigido totalmente hacia la palabra tal como se yergue ahí, y no se recibe un comunicado que pudiera llegarle a uno de éste o de aquél, de ésta o de aquella forma. El poema no está ante nosotros como algo con lo que alguien quisiera decir algo. Se yergue ahí en sí. Se alza tanto frente al que poetiza como frente al que recibe el poema. ¡Desprendido de todo referir intencional, es palabra, palabra plena!

Preguntémonos en qué sentido puede haber verdad en una palabra semejante. Es claro que la palabra poética es tal que resulta única e inintercambiable. Sólo entonces llamamos a algo poema. Cuando no nos parece así, y las palabras parecen un capricho arbitrario, encontramos que el poema ha salido mal. Pero lo verdaderamente curioso es que un poema que nos convence como realización poética, también nos convence con aquello que dice. Es una experiencia general que no todo puede decirse en todo tiempo de modo poético. La epopeya en verso, por ejemplo, que desde Homero, pasando por Virgilio, Dante o Milton, fue una gran tradición literaria y que acabó encontrando en *Hermann y Dorotea* una suerte de última culminación «burguesa», ha dejado de constituir una verdadera posibilidad del hablar poético. Asimismo, cabría la pregunta de si puede haber drama en todo tiempo o si no es característico de determinadas épocas el que en ellas prevalezcan determinados modos del decir poético y otros queden excluidos o sean incluso imposibles. Así, en mil quinientos años de historia cristiana no hemos tenido propiamente drama. Se impone aquí una pregunta: ¿Qué es lo que se expresa en el hecho de que ciertas formas del decir sean posibles y ciertas otras no? ¿Qué clase de verdad hay ahí implícita?

Pero, ¿qué significa aquí «verdad»? Hay una antigua regla según la cual, si no se puede perfilar exactamente una pregunta, se hace bien en buscar su forma negativa. Así, yo preguntaría: ¿Qué significa que ciertas formas de declaración poética ya no son «verdaderas»? ¿Qué sentido de verdad es ése? Ya en la antigua filosofía griega tiene verdad un doble sentido. La mejor manera de traducir la expresión griega *alétheia*, tal como se usaba en la lengua viva de los griegos, es «franqueza», «falta de disimulo» (*Unverhohlenheit*). Pues este término está

conectado siempre con palabras relativas al decir. Pero hablar con franqueza significa «decir lo que se quiere decir» (*meint*). La lengua no es sobre todo, como dice la célebre frase de un diplomático, la posibilidad con que se nos obsequia para ocultar nuestros pensamientos. Este primer sentido de verdad quiere decir, por tanto, que se dice lo verdadero, esto es, que se dice lo que se quiere decir. Pero él se complementa, especialmente en el uso lingüístico de la filosofía, con el otro sentido de que *una cosa* «dice» aquello que «quiere decir», aquello «a lo que se refiere intencionalmente» (*meint*): *verdadero* es lo que se muestra como lo que es. Cuando, por ejemplo, decimos «oro puro», queremos decir que no sólo reluce como el oro, sino que es oro. Para ello, podemos decir que es oro «verdadero», y en este caso, el griego dice *alethés*. Corresponde todavía mejor a nuestro propio uso lingüístico cuando decimos de alguien que es un verdadero amigo. Queremos decir con ello que él es alguien que se ha acreditado como amigo, que no sólo nos presenta la apariencia de una unión y unos sentimientos amistosos. Antes bien, ha resultado ser efectivamente un amigo, «desoculto» (*unverborgen*), como dice Heidegger. Es en este sentido en el que pregunto por la verdad de la poesía.

¿Qué ha pasado con el lenguaje cuando es lenguaje de la poesía? ¿Qué es lo que sale a la luz en él, igual que sale a la luz en una persona que se ha acreditado como amiga? Puedo formularlo también así: si digo «un verdadero amigo», quiero decir: aquí la palabra corresponde a su concepto. Esta persona está en armonía, coincide con el concepto de amigo. Del mismo modo, preguntamos ahora: ¿qué es una palabra poética en su verdad?, ¿cómo corresponde al concepto de palabra?

Con esta pregunta estamos muy alejados de los planteamientos de una teoría de la comunicación y la información. Es cierto que también para la palabra poética vale que ella tiene la posibilidad de ser un texto, de haber sido escrita, pero en tanto que escrita es una palabra en sentido especial y distinguido: a saber, una palabra que *está escrita*. Utilizo esta expresión de Lutero porque hace claro algo. ¿Qué significa entonces «está escrito»? Evidentemente, no sólo significa que está fijado, de tal modo que se puede recuperar su contenido. Eso puede aplicarse a todas las fijaciones posibles por escrito. Así, en los apuntes que tengo ante mí en una conferencia, está algo escrito. Pero no es eso una palabra que está escrita. ¿Por qué no? Es claro que están ahí únicamente así, y sólo para mostrar un pensamiento que yo quisiera exponer ante mis oyentes. El valor de estos apuntes, entonces, consiste sólo en subordinarse servicialmente al pensamiento, y no pertenece a la «literatura». Un poema, por el contrario, no es un recuerdo

de la ejecución originaria de un pensamiento, que sólo sirva para ejecutarlo de nuevo. Al revés, y tan al revés que el texto tiene mucha más realidad que la que pueda reivindicar nunca para sí cualquiera de sus posibles realizaciones (*Darbietungen*). Sea el poeta el que recite su propia obra, sea otro quien la pronuncie, todo el mundo sabe que lo hablado queda por detrás de lo que realmente se quiere decir y por lo que se mide la realización. ¿Qué clase de posibilidad de la palabra es esa, por la cual puede alzarse por sí misma?[1].

Ahora bien, no sólo la palabra poética es «autónoma» es este sentido, de tal modo que nos subordinamos a ella; y tenemos que concentrar nuestro esfuerzo en ella en su configuración «como texto». Hay todavía, en mi opinión, otros dos modos de texto semejante. Uno es, claramente, el texto religioso. Cito la traducción de Lutero: «está escrito» ¿Cuál es el sentido de este «está escrito»? En el lenguaje de Lutero, hay para este giro un sentido especial de decir, que quisiera llamar «promesa» (*Zusage*). Uno puede invocar algo prometido, por ejemplo, en el caso de la palabra dada. El que da su palabra, promete algo. Puedo confiar en ello e invocarlo. No es un mero comunicado, sino una palabra vinculante que presupone una vinculatividad mutua. No es sólo cosa mía el que yo pueda prometer algo. Depende también de que el otro acepte la promesa. Sólo entonces es una promesa. Imagínese, por ejemplo, la situación siguiente: un hombre promete a su mujer que nunca volverá a beber más de la cuenta. Pero, a lo mejor, la mujer ha comprendido hace ya mucho que él no mantendrá esta promesa. Por esta razón, no acepta su palabra, y dice: «no te creo». Pertenece a la esencia de la promesa precisamente el ser una relación mutua de decir y responder. En este sentido, los textos de las religiones reveladas son promesa, esto es, sólo ganan su carácter de decir algo en tanto que son aceptados por el creyente.

Otra forma de texto «eminente» me parece verla en el texto jurídico del estado moderno. La ley que, de un modo determinado, vincula en virtud de su estar-escrita, tiene también un carácter específico que quisiera llamar «proclamación» (*Ansage*). Como es sabido, el texto jurídico no es válido hasta que se promulga. Una ley tiene que ser promulgada. Su validez jurídica se constituye sólo por el carácter de proclamación, en el cual la palabra, por haber sido dicha, gana su existencia jurídica, y si no se la dice, no. Así, por ejemplo, una de las catástrofes jurídicas más espantosas ocurrió con el perverso caso de

---

[1] Sobre esto, véase mi ensayo «Von der Wahrheit des Wortes» (De la verdad de la palabra), en *GW*, 8.

la ley Lubbe del año 1933, cuando se dictó en Alemania una ley con efecto retroactivo. Todo el mundo percibe enseguida que una ley con efecto retroactivo contradice el sentido propio de «ley», que es estar escrita. La promulgación de las leyes forma parte esencial del Estado de derecho.

Estas dos formas de decir, «promesa» y «proclamación», deben servirnos ahora como trasfondo para el texto poético, al que quisiera llamar, con una fórmula correspondiente, «declaración» *(Aussage)*. El prefijo de la palabra alemana, *aus*, expresa una pretensión de completud. Una declaración dice completamente lo que es el estado de cosas. La declaración, por ejemplo, que hacemos ante un tribunal, tiene este carácter, de modo que, cuando alguien es testigo, se le instruye incluso que tiene que decir completamente todo lo que sabe, sin callar nada, sin añadir nada. Eso es lo que en el mundo forense se llama «declaración» (*Aussage*). Prescindo aquí de lo cuestionable que es, por otros motivos hermenéuticos, la función del declarante ante un tribunal. Ahora quisiera hacer que se tome conciencia de este perfeccionista carácter de algo completo que reside en la palabra «declaración». En él está la correspondencia con el decir (*die Sage*) poético. Es un decir que se declara por completo; que por lo tanto, es de tal modo, que no hay que añadir para su recepción o realidad lingüística nada que no se diga en él mismo. Es «autónomo» en el sentido del autocumplimiento. Tal es la palabra del poeta. La palabra poética, pues, es declaración en el sentido de que este decir se atestigua a sí mismo y no consiente otra cosa que lo verifique. En los demás casos podemos controlar una declaración, por ejemplo la que se hace ante un tribunal, si es verdad o no lo que dice el testigo, el acusado, o quien fuere. Evidentemente, este sentido ya no está en la palabra poética, y la pregunta que debe ocuparnos es ésta: ¿Cómo es posible que un decir sea tal que resulte absurdo; que sea, de un modo convincente, tergiversador, preguntar siquiera por otra instancia de verificación más allá de su haber-sido-dicho?

No quisiera decir nada sobre el uso religioso de la palabra, por ejemplo, sobre las analogías que hay con la experiencia de la oración. Eso escapa a mi competencia. Pero está claro que aquí hay algo análogo, si bien descansa sobre una base completamente diferente. «Verdad en la poesía» quiere decir: ¿qué hace la palabra del poeta para cumplirse a sí misma y no admitir precisamente el que se busque una verificación fuera de ella? Tomemos un ejemplo literario cualquiera: una novela de Dostoievski. En ella juega un papel muy importante una determinada escalera, por la que cae rodando Smerdiákov. Nadie que haya leído *Los hermanos Karamázov* habrá olvidado esta escalera, y

sabe perfectamente cómo es. Ninguno de nosotros tiene la misma imagen; sin embargo, cada uno de nosotros cree tenerla de un modo muy concreto. Carecería de sentido preguntar cómo era realmente la escalera a la que Dostoievski tenía la intención de *referirse*. El poeta ha conseguido en este caso, por su modo de narrar, por medio de su configuración lingüística, despertar una imaginación que en cada lector construye algo, y lo construye de tal modo que él cree ver con toda precisión cómo la escalera tuerce a la derecha, después baja un par de escalones y después se pierde en la oscuridad. Y es claro que si otro llega y dice que tuerce a la izquierda y que luego vienen seis escalones y después está oscura, tiene la misma razón. Al no describirla con más exactitud, Dostoievski nos incita a construir la escalera en nosotros. En este ejemplo se ve que el poeta acierta a producir, como por encanto, el autocumplimiento del lenguaje. Pero ¿cómo lo hace?, ¿con qué medios?

Quisiera insertar aquí una pequeña reflexión: es evidente que la palabra de la poesía entreteje de un modo indisoluble la dimensión del sonido y la dimensión del significado. Pueden estar entretejidos en un grado más o menos alto, hasta el extremo de que hay ciertos géneros de arte de la palabra en los que el entretejimiento llega a ser absolutamente indisoluble. Me refiero al poema lírico. Tenemos aquí ante nuestros ojos el caso de intraducibilidad absolutamente incondicional. No hay ninguna traducción de un poema lírico que produzca el efecto de la obra original. En el mejor de los casos, hay un poeta que llega sobre otro poeta y planta, por así decirlo, una nueva obra poética en ese lugar, crea una correspondencia con nuevos materiales lingüísticos. Ahora bien, es cierto que hay niveles de intraducibilidad. Una novela es traducible, y no hemos preguntado a qué se debe que la novela sea traducible y que, sin saber ruso, podamos ver, por ejemplo, la escalera de Dostoievski ante nuestros ojos hasta el punto de poder discutir hacia dónde tuerce. ¿Cómo consigue eso el lenguaje? Es evidente que la relación de sonido y significado se desplaza aquí del lado del significado; y sin embargo, sigue siendo palabra poética. Pues ella no se cumple desde otra cosa; por ejemplo, por el constante examen de una información o por una nueva experiencia, sino desde sí misma. Autocumplimiento quiere decir que no se es remitido a otras instancias. Pero entonces, lo que distingue a la lengua poética es el supremo cumplimiento del «hacer manifiesto» (*delóun*) que es el logro general del hablar. Por eso, me parece una desacertada teoría estética la que interpreta la palabra poética concibiéndola como una aglomeración de momentos emocionales y semánticos adheridos al lenguaje cotidiano. Es cierto que eso siempre puede ser así. Pero no por ello se tor-

na poética una palabra, sino porque gana la fuerza de la «realización». Así, la fina observación de Husserl de que, en el caso de lo estético, la reducción eidética se cumple de un modo espontáneo, en el sentido de que la «posición», el poner como efectivamente tal, está superada, sólo acierta a medias. Husserl habla aquí de «modificación de neutralidad». Si yo ahora, señalando a la ventana, digo: «mirad la casa allí»; entonces, todo el que siga mi señal verá, al mirar hacia allá, la casa como el cumplimiento de lo que digo. En cambio, si un poeta describe una casa con sus palabras o convoca la representación «casa», no miramos a una casa cualquiera, sino que cada uno se construye *su* casa, y de tal modo que «la casa» esté ahí para él. Por tanto, está ahí operando una reducción eidética en cuanto que es el universal de casa lo que viene dado en las palabras como un «cumplimiento de intención». En este sentido, la palabra es aquí verdadera, y eso quiere decir, descubridora: realiza tal autocumplimiento. Lo positivo, lo puesto, lo que también se puede encontrar en otro sitio de tal modo que se pueda examinar si nuestra declaración coincide con ello, todo eso queda, con la palabra poética, suspendido.

Y, sin embargo, puede conducir a error tomar esto por un debilitamiento de la conciencia de la realidad, acaso por una disminución de la fuerza de posición de la conciencia. Al contrario. La realización que acontece por la palabra hace saltar cualquier comparación con otra cosa que también estuviera ahí, y eleva lo dicho más allá de la particularidad que solemos llamar realidad. Resulta indiscutible que es así, que no miramos hacia afuera, hacia un mundo que la confirme, sino que, por el contrario, construimos, dentro el poema, el mundo del poema. Lo que yo pregunto es qué hace la palabra para que rechacemos súbitamente la idea de buscar una verificación de lo dicho. Esto es completamente claro en Hölderlin, por ejemplo, que anuncia el regreso de los dioses. El que crea seriamente que debe esperar el regreso de los dioses griegos como algo prometido para el futuro no ha entendido para nada lo que es la poesía de Hölderlin. «En la canción sopla el espíritu». ¿Cómo lo hace el poeta? ¿Qué hace la poesía con el poeta para que la palabra de éste sea de pronto como una conformación lingüística *así*, y quiero decir con ello: así, de tal modo que no se refiere (*meint*) a algo, sino que es la existencia (*Dasein*) de aquello a lo que se refiere; y ello hasta tal punto que el poeta, al oírlo, no puede acaso creer que es él quien lo ha dicho?

¿Qué significa que una poesía ha salido bien? ¿Qué significa que un contenido determinado, algo determinado que se ha querido decir (*Gemeintes*), por el hecho de que haya un poema, se planta, por así decirlo, en el camino de esta palabra verdadera que se manifiesta?

Pensemos otra vez en nuestra reflexión de partida. Entonces decíamos: todo hablar dice algo, y poder dejarse decir algo, o poder decir algo a alguien presupone que haya para alguien una cuestión abierta que obligue a aceptar la palabra como respuesta. ¿Cómo es, entonces, en el caso de la obra poética? Aquí, no se trata solamente de lo que el poeta quiera decir o de lo que le motiva a decir esto o aquello. Se trata de la pregunta que queda respondida por lo que se haya podido decir en el poema, y no de algo que quede «detrás». ¿Qué pregunta es ésa? ¿Cómo se llega a que en nuestra época, por ejemplo, el poema rechace determinados contenidos y prefiera otros? ¿Y cómo se llega a que, si es un poema, este nuevo mundo de contenidos se plante exactamente igual, de tal modo que oigamos esto de hoy día con el mismo sentido poético, despierto y susceptible, que la palabra poética de Schiller, Shakespeare o Goethe? ¿Qué superación de una motivación ocasional o de una sujeción a la historia contemporánea resulta aquí, y de qué modo? Podemos formularlo de otro modo: ¿para qué pregunta sigue siendo una conformación poética siempre una respuesta? No creo que baste con decir que en toda conformación poética se responden las preguntas últimas de nuestro vivir humano y por eso nos interpela. Eso tal vez valga para determinados ámbitos. Resulta razonable decir que situaciones límite como la muerte y el nacimiento, el padecer, la culpa o semejantes, todo lo que ha elevado la gran tragedia hasta su peculiar forma artística, son constantes preguntas abiertas a las que el ser humano busca respuesta. Pero ¿no debemos plantear la pregunta de un modo más abarcante? ¿No debemos preguntar, para qué pregunta es toda conformación poética siempre una respuesta? Tal vez se perfile una respuesta enlazando con lo que, de modo introductorio, fue descrito como lo común a todo hablar: que lo que fue evocado por la palabra está ahí. Pero lo decisivo no es si vale en este o aquel tiempo, en nuestro tiempo para los contenidos específicos que lleguen a hablar en él, sino que la palabra convoca de tal modo al serahí que lo deja tan cerca como para palparlo con la mano. Tal es la verdad de la poesía, realizar semejante «mantenimiento de la cercanía». Lo que quiera decir mantener la cercanía se hace claro en el siguiente contraejemplo: si echamos algo de menos en un poema, no es entonces una construcción que se mantenga en sí. Su eco se apaga porque hay en él algo convencional o desgastado. Un poema efectivamente verdadero, en cambio, hace que se tenga la experiencia de la *cercanía*, y ello de tal modo que esta cercanía resulta mantenida por el poema y su configuración lingüística. ¿Qué cercanía, y a qué? ¿Qué es lo que se mantiene ahí? Cuando se quiere mantener algo, lo que se tiene que mantener es elusivo, puede escapársenos. Tal es, de hecho, nuestra ex-

periencia fundamental como seres temporales, el que todas las cosas se nos escapan, que todos los contenidos de nuestra vida se nos vuelven cada vez más pálidos, de tal modo que, en un recuerdo lejanísimo, siguen luciendo a lo sumo en un destello casi irreal. Pero el poema no palidece. En cierto modo, la palabra poética hace que se plante, por así decirlo, la elusividad del tiempo. También «está escrita», no como promesa (*Zusage*) , sino como un decir legendario (*Sage*), en tanto que pone totalmente en juego su propio presente. Puede estar en conexión con este poder de la palabra poética justamente el que el poeta se sienta desafiado a transformar también en palabra lo que parece estar por completo cerrado a la esfera de la palabra. Con el poema lírico, este autocumplimiento aparece del modo más enigmático allí donde ni siquiera se puede verificar la unidad de sentido del discurso poético, y ese es el caso de la *poésie pure* desde Mallarmé.

Preguntémonos, de nuevo, cómo se cumple el poema lírico a sí mismo y con qué medios. Este «plantarse de la palabra» me parece apuntar a esa situación fundamental del ser humano que Hegel ha descrito como «hacerse su hogar» (*heimischwerden*). La tarea fundamental que todos conocemos por nuestra experiencia vital es el instalarse en la corriente fluida de las impresiones. Eso sucede, sobre todo, en el aprendizaje de la lengua materna, por el cual se construye un orden creciente de un todo de experiencias interpretadas lingüísticamente. Y con ello, al llevar a cabo esta primera articulación del mundo en la que nos movemos constantemente, la lengua materna gana ella misma, a la vez, una familiaridad, una intimidad creciente[2]. Todo el mundo sabe lo que significa tener el sentido de la lengua (*Sprachgefühl*). Algo suena extraño, algo no es *correcto*. Es un vivencia que hacemos constantemente en las traducciones. ¿Qué familiaridad queda ahí desengañada? ¿Qué cercanía alejada? Pero eso quiere decir: ¿qué familiaridad nos lleva cuando somos los que hablamos?, ¿qué cercanía nos envuelve? Es, evidentemente, que no sólo las palabras y los giros de nuestra lengua se nos vuelven cada vez más familiares, sino también lo dicho en palabras. En este sentido, crecer dentro de una lengua significa siempre que el mundo nos es acercado y que se planta en un orden espiritual. Una y otra vez, las mismas articulaciones fundamentales que conducen nuestra comprensión del mundo son palabras. Pertenece a la familiaridad del «mundo» el que éste se intercambie en el hablar mutuo.

---

[2] Sobre el tema de la intimidad del mundo con el lenguaje, puede verse mi escrito «Sprache und Heimat» (Lenguaje y patria natal), en *GW*, 8.

Ahora bien, la palabra del poeta no continúa simplemente este proceso de «ir instalándose» (*Einhausung*). Antes bien, le sale al encuentro como un espejo sostenido hacia él. Pero lo que aparece en el espejo no es el mundo, para nada esto o aquello que haya en el mundo, sino la cercanía misma, la intimidad misma en la que nos estamos un rato. En la palabra literaria y en su más alta culminación, el poema, este estar y esta cercanía ganan una permanencia. No es una teoría romántica, sino la simple descripción de conexiones efectivas, el que la lingüisticidad abre el acceso universal al mundo y que en este acceso lingüístico al mundo se destaquen formas eminentes de la experiencia humana: la experiencia religiosa anuncia la salvación, el juicio falla lo que es derecho y lo que no en nuestra sociedad, la palabra poética nos atestigua nuestra existencia ahí (*Dasein*) en tanto que ella misma es existencia ahí (*Dasein*).

7. Poesía y mímesis

La doctrina de que el arte es imitación de la naturaleza puede, ciertamente, invocar una evidente validez y un origen que se remonta a la Antigüedad, pero, en lo que se refiere a la política del arte, sólo empezó a jugar un papel propio en la estética clasicista de la Época Moderna. El clasicismo francés, así como Winckelmann y Goethe, veían en el estudio fiel de la naturaleza la auténtica escuela del artista. De este modo, la doctrina de la imitación pasó a moverse en el contexto de una reflexión que le otorgaba a las artes plásticas una preeminencia decisiva para la Estética. En el siglo XVIII, a partir de Winckelmann, se consideró «arte clásico» no tanto la literatura clásica, cuanto, más bien, lo que Hegel llamaría la religión del arte: la época de la escultura griega, en la cual el mundo de los dioses griegos, lo divino, se hacía presente en la figura humana. Eso era, a los ojos de Hegel, el arte como religión, y si él, por un lado, desde la decadencia de la religión antigua, añoraba esta consonancia de lo divino y lo humano, y decía del arte que pertenecía realmente al pasado, por otro fueron las artes plásticas, en tanto que aparición sensible de lo absoluto, las que él tomó como criterio.

Por supuesto que la teoría antigua de la imitación domina, sobre todo, la poética. Sin embargo, parece que poseía su acreditación más convincente dentro de las artes plásticas. En ellas se imponía directamente el discurso de copia (*Abbild*) y arquetipo (*Urbild*) que Platón había convertido en instrumento de su crítica a los poetas. Tiene algo de inmediatamente convincente el que, en las artes plásticas, la copia queda fundamentalmente separada del arquetipo, en el sentido de que aprisiona el movimiento de lo vivo en la imagen inmóvil. Así, Platón aplica el concepto de *mímesis* para acentuar la distancia ontológica entre imagen y arquetipo. Y cuando hace jugar esto contra la palabra poética, y en especial contra la palabra dramática, lo hace con un violento sentido polémico. Aristóteles le dio validez al concepto de mímesis en un sentido positivo distinto, colocando la «obra de arte total» de la tragedia antigua en el centro de su *Poética*, que dominaría la Estética después de él.

Hasta qué punto la poética (y la retórica) ha guiado la reflexión es-

tética, es algo notorio. Así, el concepto de estilo, dominante en la teoría del arte moderno, se creó, como indica la palabra, a partir de la técnica de escribir, que utilizaba el *stilus*, el punzón con el que se escribía. Pero, hasta bien entrado el siglo XVIII, aun se podía mantener la doctrina de la imitación en el sentido de la representación de caracteres arquetípicos religiosos o profanos. Sólo en el siglo XVIII tuvo lugar un giro que vino a quebrar la angostura de tal concepto de imitación: el ascenso, hasta alcanzar un significado dominante, del concepto de expresión. Fue aplicado originalmente en la estética de la música. El lenguaje inmediato del corazón que hablan los sonidos se convirtió entonces en el modelo según el cual se concebía el lenguaje del arte, que rechaza todo racionalismo conceptual.

Con ello, quedó rota la antigua filiación de poética y retórica, entendidas ambas como artes de hablar bellamente. Especialmente después de que la estética del genio, con la mirada puesta en la gran fantasía poética de Shakespeare, hubiera desacreditado el concepto de reglas y, al final, incluso el concepto de medio poético, la vieja alianza entre retórica y poética dejó de ocupar un lugar de pleno derecho en el pensar de la Estética.

En su lugar apareció una nueva cercanía entre la música, que por entonces se elevaba hacia su despliegue clásico, y la poesía. En el Romanticismo alemán era ésta considerada como la lengua universal del género humano. La antigua estética de la imitación deja de resultar convincente si el espíritu del lenguaje poético no despliega sus energías vitales, tanto en la presentación de imágenes cumplidas intuitivamente como en la intensidad de ánimo que se produce en el movimiento infinito de la palabra poética; por no hablar del radical arte de la palabra de la *poésie pure*. El concepto de mímesis parecía haberse vuelto inaplicable.

Sin embargo, es posible concebir el concepto de mímesis de un modo más originario de lo que parecería natural desde las ideas del Clasicismo. Quisiera mostrar que, en verdad, el concepto originario de mímesis puede legitimar precisamente la preeminencia esencial de la poesía frente a las otras artes.

Esto no debe sorprender, si se parte del concepto antiguo de «poesía» como tal. Pues ya las palabras *poíesis* y *poietés* poseen en griego una distinción especial. No sólo quieren decir el hacer que produce o el hacedor mismo, sino también, precisamente, en un sentido específico, el crear poético y el poeta. Un significativo doble sentido, que encadena semánticamente un modo excelente de hacer y producir con el hacer y el producir habituales. Por otro lado, desde un punto de vista histórico, a esto le corresponde el que el poeta tuviera un

lugar propio junto al orador y el rey y que fuera el único artista al que no se le consideraba un vulgar artesano. Es claro que la comprensión común de ambas formas de *techné*, la artesanal y la poética, viene dada por su modo de saber. Es un poder y un saber lo que guía tanto al artesano como al poeta en su hacer productivo. Ahora bien, como sobre todo Platón con tanto ahínco señalaba, está en la esencia de todas las artes productivas el que, generalmente, no lleven en sí mismas la medida y el fin de su saber y de su poder. Es a la obra, al *érgon*, hacia lo que se dirige su hacer, y esta obra, por su parte, está destinada al uso. De los fines para los que se use depende, por lo tanto, cómo tiene que ser el trabajo del productor y el aspecto de la obra.

Ahora bien, para todo lo que llamamos «obra de arte» es cierto que no existe propiamente con el fin de ser usado; la obra poética cantada o representada, tan poco como la escultura del dios al que se hacen sacrificios, o el adorno añadido a un aparato. En este caso, la intención del autor no queda realizada sirviendo para un uso, sino, evidentemente, sólo en el hecho de que lo producido esté ahí. Es cierto que esta obra libre de fines utilitarios estaba, sin embargo, insertada en el contexto funcional de la vida y tenía allí un lugar propio: la escultura en la realización de la vida pública o religiosa, la obra poética en la declamación o en la representación. Pero nadie pretenderá aplicar a estos fenómenos el concepto de arte funcional. Pues este concepto moderno lleva implícito un arte libre de todo uso que le precede y al que se subordina. Pero eso es un modo de ver moderno. Si una obra de arte sirve a otros fines, sean éstos religiosos, políticos o de cualquier clase, no se subordina por ello a otro fin extraño, sino que se manifiesta en su propia esencia. Un «uso» semejante sirve a su existencia como obra, y no al revés. De ahí que también podamos hablar con razón, cuando se trata de un arte ligado a la religión, de artes bellas o libres, para las cuales el estar libres de uso y el sentido autónomo de su existencia y de su manifestación, esto es, de su ser-bellas, es precisamente lo distintivo.

Ahora bien, lo que distingue especialmente a la poesía es que su palabra no está en modo alguno ahí, en el mismo sentido que las «obras» de las artes plásticas. Nada está ahí en sí. No hay ninguna materia cuya sorda resistencia haya sido domado por la forma. La obra poética tiene un ser de tipo ideal. Está supeditada a su reproducción, sea en el sentido propio del juego escénico, sea en el de la recitación o la lectura. Se entiende bien, entonces, que precisamente aquí el sentido universal de «poeta», ser el «hacedor», tome un giro hacia lo eminente. Hacer existir a algo nada más que con palabras cumple claramente el ideal de la producción. Pues la palabra es de un poder ilimitado

y de una perfección ideal. Eso es poesía, algo que es «hecho» de tal modo que no tiene otro sentido que el de hacer ser ahí. Lo que una obra de arte sea, en cuanto obra lingüística, no tiene que estar ahí en consideración hacia nada. Así, es en sentido propio «hecha».

Mas, con ello, cumple también de un modo especial lo que *mímesis* quiere decir. No hace falta ni siquiera una investigación sobre la historia de la palabra para reconocer que el sentido de mímesis consiste únicamente en hacer ser ahí a algo sin que con ello se empiece nada. La alegría por el comportamiento mímico y por los efectos de la mímica es una alegría originaria del ser humano, que ya Aristóteles enseña en el comportamiento de los niños. La alegría por el disfraz, la alegría de representar a otro distinto del que se es y la alegría del que reconoce lo representado en el que representa, muestran cuál es el sentido auténtico de la representación imitativa: en modo alguno comparar y juzgar cuánto se aproxima la representación a lo que se quiere representar en ella. Es cierto que en toda representación hay este enjuiciamiento o esta alabanza pero, desde luego, como un fenómeno secundario. Su auténtica culminación la encuentra toda representación sólo en que lo representado está verdaderamente ahí en ella. Cuando Aristóteles describe cómo el espectador reconoce [1]: «ése es él», no se refiere a que detrás del disfraz se reconozca a aquel que lleva el disfraz, sino al revés, que por el disfraz se reconoce aquello que debe representar. Reconocer significa aquí, *re*-conocer. Se *re*-conoce lo que se conoce, el dios o el héroe —o también el ridículo contemporáneo—, lo que ya se sabe. Mímesis es una representación en la cual sólo está a la vista el qué, el contenido de lo representado, lo que se tiene ante sí y se «conoce».

En Aristóteles resuena aun claramente que la representación mimética es parte de un proceso de culto, algo así como la procesión que conocemos por los carnavales. Es un acto de identificación y no de distinción en el que algo es reconocido. La distancia de copia y arquetipo, por mucho que no pueda ser superada ni abolida, y por mucho que se pueda seguir insistiendo en ello, resulta algo sospechosa para el sentido ontológico propio de la mímesis. El paradigma al que, según Platón, se refiere, copiándolo, toda representación y detrás del cual se queda necesariamente siempre, no existe como tal allí donde una obra de arte convence. Nadie señalará hacia él como a lo que se muestra junto a la representación (*paradigma* significa «lo mostrado ahí al lado»). Al igual que el actor (*Spieler*) apenas se distingue del pa-

[1] *Poét.*, 4, 1448*b* 16.

pel que representa (*spielt*), sino que más bien queda absorbido por él, tampoco el espectador ve en la representación otra cosa que lo representado mismo.

Reconocer algo como «algo» significa, sin duda, volver a conocerlo, *re*-conocerlo; pero *re*-conocer no es un mero conocer después de haber conocido por primera vez. Es algo cualitativamente diferente. Allí donde algo es *re*-conocido, se ha liberado de la singularidad y la casualidad de las circunstancias en las que fue encontrado. No es aquello de entonces, ni es esto de ahora, sino lo mismo e idéntico. Comienza así a elevarse hasta su esencia permanente, y a desatarse de la casualidad del encuentro. No en vano llama Platón reminiscencia al conocimiento de la esencia permanente de la idea, y explica con mitos el conocimiento como el *re*-cuerdo de una vida anterior. Tiene razón Aristóteles cuando ve la esencia de la representación mímica, y con ella la del arte, en un reconocimiento semejante. A partir de ahí, llega a la célebre distinción entre poesía e historia, según la cual la poesía es «más filosófica» que la historia, porque ésta sólo conoce las cosas tal como han sido realmente, mientras que la poesía, en cambio, las describe de un modo en que podrían ser, es decir, tal como corresponde a su esencia universal y permanente[2]. La poesía tiene parte en la verdad del universal.

Es evidente que cuando Platón, en su crítica a los poetas, al contrario que Aristóteles, le asigna a las artes imitativas el rango más inferior —por que ellas no pueden ser ni siquiera como las cosas reales, simples imitaciones de las ideas—, pone la esencia verdaderamente propia de la imitación artística cabeza abajo. No querrá concluirse de ello que él no ha entendido mejor la esencia de la representación artística[3]. En verdad, él realiza una irónica distorsión, con la cual resalta la pretensión de la filosofía, esto es, de la dialéctica, de tener el conocimiento de las verdaderas esencias. En otro contexto, reconoció muy bien que cuando hablamos de arte no es precisamente la diferencia ontológica de representación y representado lo que constituye la esencia de la representación, sino más bien la plena identificación con lo representado. Así, en el *Filebo* (48*a*), habla del deleite del espectador con la ceguera respecto a sí mismo y el mundo alrededor con el que se mueve el héroe cómico, e interpreta perspicazmente la fuente del atractivo de lo cómico mostrado en las estruendosas carcajadas de

---

[2] *Poét.*, 9, 1451*b* 4.

[3] Sobre esto, puede verse mi escrito *Plato und die Dichter* (Platón y los poetas), *GW*, 5, pp. 187-211.

los espectadores de teatro. Para él, el acontecer cómico sobre la escena vale tanto como toda «la comedia y la tragedia de la vida» [4].

También Aristóteles observa la misma relación. No sólo es así en la esfera de las representaciones artísticas, sino en toda la vida social: allí donde aparece lo risible, estamos en el libre deleite del teatro y nos alegramos de ello como de algo inofensivo y benigno. Mas, en el trasfondo de esta «libertad estética», reside una profunda solidaridad que anula cualquier distancia. Se trata de la identificación, el horrible y abismal encuentro con nosotros mismos que, igual que en el estremecimiento trágico, nos asalta en la liberadora carcajada a la vista de lo cómico y que anula todas las diferencias entre juego y realidad, apariencia y ser. La distancia entre espectador y jugador [5] queda así superada, igual que entre la representación y lo representado.

No es necesario, por lo tanto, referir artificialmente el concepto de mímesis, al que da expresión esta experiencia «estética», a una situación originaria en la que todas las artes todavía estuvieran, en cierto modo, juntas; quiero decir, a la representación ritual en el culto religioso por medio de la palabra, el sonido, la imagen y el gesto. Lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación. Es, como la he llamado en otro contexto y con consciente artificiosidad, la no-distinción estética lo que constituye la experiencia del arte [6]. Al renovar este sentido originario de mímesis, nos liberamos de la constricción estética que significa la teoría clasicista de la imitación para el pensamiento. Mímesis, entonces, no es tanto el que algo remita a otra cosa que fuera su arquetipo, sino que algo está ahí en sí mismo como con sentido. Por ello, ninguna pauta previamente dada de lo natural decide sobre el valor o el no-valor de una representación. Pero, probablemente, toda representación que hable representa ya una respuesta a la pregunta de por qué ella es —represente algo o «nada»—. La experiencia mímica originaria sigue siendo en este sentido la esencia de todo hacer figurativo, en arte y poesía.

Se puede, entonces, sacar la siguiente conclusión: si alguien opina que el arte ya no puede pensarse adecuadamente con los conceptos de los griegos, es que no piensa en griego lo bastante.

---

[4] *Filebo*, 50*b* 3.

[5] Recuérdese que, en alemán, el actor (*Schauspieler*) y la obra teatral (*Schauspiel*) son «jugador» (*Spieler*) y «juego» (*Spiel*).

[6] *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 122 ss.; trad.: *VM*, pp. 162 ss.

8. El juego del arte

El fenómeno elemental del juego y del jugar domina el mundo animal entero. Resulta obvio que ese ser natural que es el hombre también esté determinado por él. Ya el niño comparte muchas otras cosas con todas las especies de cachorros, cuya alegría en el juego nos maravilla; tantas cosas, que al observador humano le suele arrebatar una fascinación, mezclada con horror, cuando estudia el comportamiento de los animales, especialmente de los más desarrollados. Siendo el hombre y el animal tan parecidos en tantas cosas, ¿no se difuminará entonces la frontera entre animal y ser humano? De hecho, la etología moderna nos hace cada vez más conscientes de lo cuestionable que es trazar una delimitación entre ambos. Ya no lo tenemos tan fácil como en el siglo XVII. Aquel tiempo, embriagado por la distinción humana de la autoconciencia, que había sido la intelección determinante de Descartes, veía en el animal un mero autómata, y sólo en el hombre la criatura de Dios, que se distinguía por la autoconciencia y por su libre albedrío.

Aquel delirio se ha disipado por completo. Desde hace un siglo viene creciendo la sospecha de que el comportamiento humano, el del individuo, y más aún el del grupo, se halla sujeto a determinantes naturales en mucha mayor medida que lo que corresponde a la conciencia del que elige y actúa libremente. Hace mucho que no todo aquello que vaya acompañado de la conciencia de nuestra libertad es consecuencia de una decisión libre. Los factores inconscientes, los impulsos instintivos o el interés, no sólo gobiernan nuestro comportamiento, sino que también determinan nuestra conciencia.

Cabe preguntarse si muchas cosas que reivindicamos como una elección de nuestra voluntad humana y consciente, no podrían «comprenderse» mucho mejor desde los impulsos instintivos del comportamiento animal. Al fin y al cabo, ¿no participa también el jugar humano de tales determinaciones naturales?, ¿y no es acaso la misma creación artística, el despliegue vital, un instinto lúdico?

Es verdad que constantemente creemos estar jugando «a algo», y nos creemos por ello muy diferentes del comportamiento lúdico de los animales y de los niños pequeños. También éstos juegan «con

algo», pero en realidad, ellos no «realizan intencionalmente» (*meinen*) este o aquel juego, sino nada más que su jugar, su exceso de vida y movimiento. En cambio, el juego que uno comienza, inventa o aprende, lleva en sí una determinación a la que uno se «refiere intencionalmente». Se es consciente de las reglas y condiciones del comportamiento lúdico, ya se trate de juegos en que se juega con otro, ya en el modo de la competición deportiva, que, en un sentido indirecto, tiene el carácter del juego. Definido de este modo, el comportamiento lúdico queda excluido rigurosamente de cualquier otra forma de comportamiento [1]; mucho más rigurosamente que en el caso de los animales, cuyos juegos se confunden fácilmente en otros comportamientos. Lo que constituye el carácter lúdico del juego humano es que se ponen reglas y prescripciones que sólo tienen validez dentro del mundo cerrado de ese juego. Todo jugador puede sustraerse a ellas abandonando el juego. Por supuesto, dentro del juego, estas reglas y prescripciones son de por sí vinculantes, y se pueden infringir tan poco como cualquier otra de las reglas vinculantes que determinan la convivencia. ¿Qué clase de validez es esa que es vinculante y se limita de un modo tal? No cabe duda de que en ese carácter especial de los juegos humanos, por el cual contienen reglas de validez, se expresa la clase de objetividad, de referencia a la cosa de que se trate, que es peculiar del ser humano. A eso le llaman los filósofos intencionalidad de la conciencia.

Sin duda, es este un momento estructural de la existencia humana, y es tan universal que precisamente podría considerarse ese atenerse a la cosa que es propio del juego humano y de la capacidad humana de jugar como una distinción específicamente humana. Como es sabido, se acostumbra a hablar del elemento lúdico que es propio de toda cultura humana. Se descubren formas lúdicas en las tareas humanas más serias: en el culto, en la jurisprudencia, en el comportamiento social, donde se habla directamente de representación de papeles, etc. Una cierta autorestricción del libre capricho parece formar parte de la estructura de la cultura como tal.

Pero ¿significa eso que sólo donde hay cultura humana se objetiva el juego en el carácter específicamente determinado de un comportamiento «intencionado» (*gemeint*)? En un sentido más profundo, el juego y la seriedad parecen hallarse mutuamente entrete-

---

[1] Sobre el concepto de juego y de jugar, puede verse también *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 107 ss.; trad.: *VM*, pp. 143 ss., así como «Die Aktualität des Schönen», *GW*, 8, pp. 113 ss.; trad.: *La actualidad de lo bello, op. cit.*, pp. 66 ss.

jidos. Resulta inmediatamente evidente que a toda forma de seriedad le acompaña como su propia sombra un posible comportamiento lúdico. «Hacer como si» parece particularmente posible en todo hacer que no sea un mero comportamiento impulsivo, sino que se «refiera intencionalmente» a algo. El «como-si» es una modificación tan universal que incluso el comportamiento lúdico de los animales parece a veces estar animado por una especie de aliento de libertad, especialmente cuando, a modo de juego, dan la apariencia de que atacan, asustan, muerden o cosas similares. ¿Y qué significa ese gesto de sometimiento que puede observarse en los animales cuando se decide el final de una lucha? También aquí, según todas las apariencias, se trata de la obediencia a las reglas del juego. Ningún animal victorioso al que se le ofrece un gesto de sometimiento morderá realmente. Es un hecho curioso. En él aparecen unas acciones simbólicas que reemplazan la ejecución de las mismas. ¿Cómo se acuerda eso con que todo en los animales obedece a impulsos instintivos y en el hombre todo a una decisión libre?

Me parece metodológicamente indicado investigar semejantes fenómenos de transición entre el ser humano y el animal, si se quiere evitar el esquema interpretativo de un cartesianismo dogmático de la autoconciencia. Tales fenómenos de transición del juego y del jugar nos permiten prolongar las líneas hacia un ámbito que ya no es accesible de un modo inmediato, sino sólo dentro de lo que él produce y opera. Me refiero al ámbito del arte. En este sentido, sin embargo, no me parece que sea un fenómeno de transición convincente el impulso artístico universal que se observa en las formaciones de la naturaleza, en el cual acaso pueda advertirse también un carácter de exceso que, más allá de lo puramente necesario y adecuado a unos fines, caracteriza el juego figurativo de la naturaleza. Lo asombroso del impulso artístico no es precisamente su carácter impulsivo, sino el aliento de libertad inherente a sus formaciones. Por esta razón, las acciones simbólicas del tipo de las descritas tienen un interés especial. En las imágenes humanas, el momento decisivo de la habilidad artística no consiste tampoco en que se realice ahí algo de una excelente utilidad o de una belleza superflua, sino en que el producir humano puede proponerse tareas así de diversas y procede según planes a los que distingue un momento de libre arbitrariedad. El hacer humano conoce una poderosa variabilidad en probar y desechar, tener éxito o fracasar. El «arte» comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente. Sobre todo cuando hablamos de arte y de creación artística en sentido eminente, lo decisivo no es la realización

de algo que se haya hecho, sino que lo que se ha hecho es de una peculiaridad muy especial. «Se refiere» a algo, y sin embargo no es eso a lo que se refiere. No es una pieza de trabajo que como toda pieza de trabajo de la labor humana esté determinada por su utilidad para algo. Es cierto que es un producto, esto es, algo que ha sido producido por el hacer humano y ahora está ahí a disposición para su uso. Pero precisamente la obra de arte rehusa toda utilización. No está hecha «para eso». Tiene algo del carácter de como-si que reconocíamos como un rasgo fundamental en la esencia del juego. Es una «obra» porque es algo jugado. No es algo como el objeto que habitualmente encontramos, sino que está por algo. Así como un gesto simbólico no es sólo él mismo, sino que por él expresa otra cosa, la obra de arte tampoco es ella misma como eso hecho. Puede definírsela directamente diciendo que no es una «chapuza», esto es, nada que simplemente haya hecho y se pueda volver a hacer, sino algo que se ha realizado de modo irrepetible y que ha resultado un fenómeno único. Por eso, casi me parece más correcto no llamarlo una obra, sino una conformación (*Gebilde*). Pues en esta palabra, «conformación», va implícito el que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un raro modo, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y su aparecer.

La conformación no remite tanto al proceso de su formación como exige ser percibida en sí misma como pura manifestación. Esto resulta especialmente palpable en las artes transitorias. La poesía, la música y la danza no tienen para nada la tangibilidad de una cosa en sí y, sin embargo, la materia fluyente y fugitiva de la que están hechas se estructura hasta llegar a la unidad fija de una conformación, siempre la misma. Por eso decimos que estas conformaciones, textos, composiciones, creaciones artísticas como tales son, sin duda, obras de arte; pero, en la mismidad de su esencia, quedan supeditadas a la reproducción. La conformación que la obra de arte es, tiene que ser reconstruida cada vez en las artes interpretativas. Esto, que en las artes interpretativas resulta tan palpable, nos enseña que no sólo las artes interpretativas requieren una representación, sino, en cierto modo, toda conformación a la que llamemos una obra de arte. Exige del observador ante el que se presenta que la construya. Pues ella no es lo que es. Es algo que ella no es, no algo meramente destinado a un fin de lo que se haga uso, o incluso una cosa material a partir de la cual pueda hacerse otra cosa, sino algo que sólo en el contemplador se edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego.

Un peculiar fenómeno de transición puede ilustrar esto: la lectura. Ésta no es, en sentido estricto, una producción en el sentido de las artes reproductivas, mientras no se lea en voz alta. No produce ninguna nueva realidad autónoma, y, sin embargo, está como en camino de hacerlo, de todos los modos.

Así, siempre ha resultado natural juntar la experiencia del arte con el concepto de juego. Kant describía la ausencia de interés, la libertad de fines y la ausencia de conceptos del placer ante lo bello como el estado de la mente en el que nuestras facultades intelectuales, el entendimiento y la imaginación, juegan mutuamente un juego libre. Schiller trasladó esta descripción a la base de la teoría fichteana de los impulsos, atribuyendo el comportamiento estético a un impulso lúdico que despliega su propia y libre posibilidad en medio del impulso de la materia y el impulso de la forma. En este sentido, por medio del pensamiento estético de la Edad Moderna, «la parte del sujeto» en la construcción de la experiencia estética ha llegado a gozar de la máxima consideración. Pero la experiencia del arte ofrece también esa otra cara, en la cual el carácter lúdico de la conformación como tal, su ser simplemente algo jugado, pasa al primer plano. La auténtica base para ello sigue siendo el viejo concepto griego de *mímesis*[2].

Los griegos distinguían dos formas de producir: el producir artesanal, que fabrica cosas utilizables, y el producir mimético, que no crea nada «real», sino que sólo lleva algo a su representación. En nuestro propio uso lingüístico también hemos conservado algo de esta última forma de aparecer la producción allí donde hablamos de lo mímico. Pues no sólo utilizamos esta palabra cuando queremos caracterizar el juego mímico, la gesticulación de alguien, sino, en particular, cuando se imita conscientemente el comportamiento entero de una persona, sea en la imitación no artística de otro, sea en la encarnación artística de un «papel» por un actor. En el sentido de lo mímico está implícito el que el propio cuerpo sea portador de la expresión mímica y, como arte, lleve a su representación algo que él no es. El papel es «jugado». Eso entraña una peculiar pretensión ontológica. Es distinto del asombro fingido o de la simpatía simulada que encontramos en el trato cotidiano entre seres humanos. La representación mímica no es un juego que engañe, sino un juego que se comunica como juego, de tal modo que no sea tomado por otra cosa que lo que quisiera ser: mera representación. Ésa es la clara diferencia. La simpatía hipócrita, por ejemplo, quiere ser

[2] Cfr. «Arte e imitación» (I, 4) y «Poesía y mímesis» (II, 7).

creída, e incluso sigue manteniendo esta pretensión cuando su inautenticidad, su afectación, ya ha sido advertida. La imitación mímica, por el contrario, no quiere ser «creída», sino entendida como imitación. No es afectada, no es una apariencia falsa, sino, de un modo claro, *verdadera*, es «verdadera» como apariencia. Es percibida *como apariencia*, tal como es su intención.

Aunque dejemos de lado el difícil problema de qué sea propiamente el ser de la *apariencia*, queda claro, en cualquier caso, que allí donde vaya implícito un sentido del ser-jugado, la apariencia que así se manifieste pertenece a la dimensión de lo que se llama participación, en su sentido de comunicación. El juego de la apariencia-arte juega entre tú y yo. Yo tomo la conformación como mera conformación, exactamente igual que tú, y eso es precisamente lo que llamamos «participación»: que el otro reciba parte en aquello que le comunico, le participo, y no sólo alguna parte de lo que es ahí participado, sino que comparte conmigo el conocimiento del todo hasta el punto que los dos lo tenemos por completo. Eso es lo que diferencia manifiestamente la participación genuina de la simpatía[3], cuando ésta es fingida e hipócrita. La «apariencia» de ésta no es precisamente la apariencia común a ti y a mí, sino la falsa apariencia que debe ser producida sólo para el otro. Apariencia verdadera; ésa es la conformación del arte. Es tan común a todos que incluso el creador de tal conformación no guarda ningún privilegio respecto al receptor. Precisamente porque se ha manifestado, exteriorizado, no guarda aquél nada para sí, sino que se comunica y participa por completo. Su «obra» habla por él.

Hay que tener a la vista este sentido ontológico de la mímica y la mimesis, si ha de verse en qué sentido esencial tiene el arte el carácter del juego. Mímica es imitación (*Nachahmung*). Ello no tiene nada que ver con una relación de imagen-copia e imagen originaria, y menos aun con una teoría del arte según la cual éste es una imitación de la «naturaleza», esto es, de lo ente de por sí. Craso malentendido naturalista del cual puede guardarnos precisamente el volver a reflexionar sobre la esencia de la mímesis. La relación mímica originaria no es un imitar que copie, en el que uno se esfuerce por acercarse todo lo posible a una imagen originaria; antes bien, es un mostrar. Mostrar no significa enseñar algo como un compro-

[3] «Simpatía» traduce aquí la palabra *Teilnahme*, que también contiene *Teil*, «parte», pero en un sentido diferente al de «participación» que se explica en el texto. Más bien en un sentido de condolencia, compasión. (*N. del T.*)

bante con el que se prueba lo que de otro modo ya no es accesible. Mostrar no quiere decir, en absoluto, referirse a una relación entre el que señala y lo señalado como tal. Desde sí mismo, el mostrar apunta hacia otra cosa. Resulta imposible mostrarle nada a quien mira hacia lo que se muestra, como un perro que mirase hacia la mano extendida. Antes bien, el mostrar es con la intención de que aquél al que se le muestra algo mire él mismo correctamente. Es en este sentido en el que imitar es mostrar. Pues en la imitación se hace siempre visible algo más que lo que la llamada realidad ofrece. Lo mostrado es, por así decirlo, leído y extraído de la aglomeración de lo múltiple. Sólo lo mostrado, y no todo lo demás, quiere decir el mostrar. En tanto que aquello que se ha querido decir, es tenido a la vista y elevado así a una especie de idealidad. Ha dejado de ser esto o aquello visible, es como algo mostrado y designado. Siempre que uno ve lo que otro le muestra, tiene lugar un acto de identificación y, con ello, de *re*-conocimiento.

Es notable que cuando algo es arte, resulta inconfundible; muchas veces incluso en el caso de reproducciones. Es asombroso con qué infalibilidad sabemos distinguir en reproducciones fotográficas —a menudo excelentes— de la prensa ilustrada, el verdadero documento fotográfico de la reproducción de un retrato pintado o incluso de una escena de película, por muy realista que sea. No quiere ello decir que la escena de la película haya quedado, de algún modo, poco natural, o que el retrato realista no estuviera pintado con el realismo suficiente. Antes bien, lo que hace efecto es otra cosa, incluso en el médium de la reproducción periodística. Aristóteles tiene razón: la poesía hace más visible lo universal que lo que pueda hacerlo la historia, esto es, la fiel descripción de hechos y de acontecimientos efectivos. En el *como-si* de la invención poética, de la configuración figurativa, plástica o pictórica, se hace evidentemente posible una participación que no es posible alcanzar de igual modo en la realidad casual con sus condiciones restrictivas. La documentación fotográfica de tal realidad casual, por ejemplo la fotografía de un hombre de Estado ejerciendo su cargo, sólo gana su significado a partir de un contexto previamente conocido. La reproducción de un retrato artístico pronuncia su propio significado; también incluso cuando se sabe quién es el representado. No sólo permite *reconocer* el universal, sino que con ello nos une en lo que es común a todos. Precisamente porque lo reproducido sólo es una pintura y no una «verdadera» fotografía, porque sólo es una cosa «jugada», es por lo que nos envuelve a todos como co-jugadores. Sabemos cuál es la intención, y lo tomamos así.

A partir de aquí puede medirse cuán inadecuada ha llegado a ser la comprensión del arte y de la práctica artística en la era de la industria cultural, la cual degrada al co-jugador a un mero consumidor por explotar. Lo que ahí se le impone es una falsa comprensión de sí mismo. El mero espectador no existe en absoluto; el que, en el teatro o en el auditorio, en el museo o en el aislamiento de la lectura, se entrega, en una distancia inabordable, a un placer estético o formativo. Se malentiende a sí mismo. Es un movimiento de huida de la autocomprensión estética considerar el encuentro con la obra de arte como un mero arrobamiento o un hechizo, esto es, como la mera liberación de la presión de la realidad y el placer de esa libertad aparente.

Lo que hemos de aprender de la comparación entre el jugar que han inventado y creado los hombres, y el movimiento lúdico sin referencia del puro exceso vital, es precisamente esto: que lo jugado en el juego del arte no es ningún mundo sustitutorio o de ensoñación en el que nos olvidemos de nosotros mismos. El juego del arte es más bien un espejo que, a través de los milenios, vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros, y en el que nos avistamos a nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros. ¿No es, siempre, entonces, una falsa apariencia separar juego y seriedad, consentir el juego sólo en ámbitos limitados, en zonas al margen de nuestra seriedad, en el tiempo libre que, como un vestigio, testifica nuestra libertad perdida? En verdad, juego y seriedad, el movimiento vital de exceso y exaltación y la fuerza tensa de nuestra energía vital, están entretejidos en lo más profundo. Cada uno repercute en el otro. Los más profundos conocedores de la naturaleza humana no han ignorado que la capacidad de jugar es un ejercicio de la más alta seriedad. Así, en Nietzsche leemos: «La madurez del hombre significa haber reencontrado la seriedad que se tenía cuando niño en el juego». Pero Nietzsche también sabía lo contrario, y festejaba en la levedad divina del juego el poder creador de la vida y del arte.

Se trata de la experiencia de un mundo alienado cuando se insiste en la contraposición entre la vida y el arte [4]; y es una abstracción que nos vuelve ciegos frente al entretejimiento de arte y vida cuando se ignora el alcance universal y la dignidad ontológica del juego. Éste es no tanto la otra cara de la seriedad, cuanto el verda-

[4] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 88 ss.; trad.: pp. 121 ss.

dero fundamento vital de la naturalidad del espíritu, ligadura y libertad a la vez. Lo que se yergue ante nosotros en las configuraciones creativas del arte, precisamente porque no es mera libertad de la arbitrariedad y del exceso ciego de la naturaleza, puede penetrar todos los órdenes de nuestra vida social, a través de todas las clases, la razas y los niveles culturales. Pues estas configuraciones de nuestro jugar son formas que toma nuestra libertad.

9. Experiencia estética y experiencia religiosa

Como toda experiencia, también la estética y la religiosa nos instan a dirigirnos a las palabras que las nombran. Se corresponde con ello el sentido griego primitivo de las respectivas palabras: «poesía» es hacer por medio de la palabra y *theo-logia*, el discurso acerca de lo divino. No debe presuponerse aquí simplemente que se trate de dos cosas diversas, del discurso poético y del discurso religioso. Para todo el que conozca la poesía y la «teología» griegas, es claro que no se puede distinguir en ellas entre el lenguaje de la poesía y el de la tradición mitológica. Los poetas eran los únicos que transmitían esa tradición mitológica. Y menos aún podemos preguntar si se trata de lenguaje poético *o* religioso en el caso, por ejemplo, de la tradición china o india, donde ni siquiera podríamos preguntar si se trata de poesía, de religión o de filosofía. Lo que distingue al desarrollo del espíritu occidental es, claramente, que sólo en él, y en manifiesta conexión con el despertar de la ciencia y la filosofía, se inicia un tenso conflicto con la tradición religiosa y poética, conflicto que acabó conduciendo a la diferenciación y separación de ambas tradiciones. No podremos, por tanto, tratar el tema «discurso poético y discurso religioso» en una intemporalidad abstracta, sino que, partiendo de nuestra propia tradición cristiano-occidental, tendremos que plantear la pregunta por la relación de estos modos de discurso y la experiencia que subyace a ellos.

Me parece, además, que esta pregunta sólo llega a plantearse porque en la tradición judeo-cristiana aparece una religión basada en un libro sagrado, con la consecuencia de que la «escritura» alcanza una validez canónica, del modo en que, en inglés, cuando se dice *scripture*, sin más, se entiende inmediatamente que se trata de la Biblia. Ocurre, entonces, que esta forma de religión —en cuya tradición estamos, tanto como en la de la herencia humanística grecorromana— aparece conectada con el hecho de que para nosotros estén separadas no sólo la «filosofía» y la poesía, sino también la poesía y la religión, siéndole así arrebatada cualquier pretensión de verdad a toda la tradi-

ción literaria de la Antigüedad clásica, considerada como «pagana». A partir de aquí adquiere nuestro tema la tensión de una posible pregunta. Sería absurdo interrogarse si Lao-Tse era poeta, o más bien profeta religioso, o filósofo.

Se trata, entonces, en nuestro tema, de un planteamiento que no se entiende por sí mismo, sino que contiene una determinada precomprensión que hay que aclarar; y en la medida en que se trata de discurso y de escritura, es un tema hermenéutico. La palabra «hermenéutica» llegó a ser muy frecuente en el siglo XVIII, para casi desaparecer luego durante un siglo. Era entonces prácticamente una palabra del lenguaje coloquial. Podía hablarse de la «hermenéutica» de un hombre que era muy comprensivo, sabía cómo corresponder al otro, percibir lo oculto, lo «no-pronunciado». Todavía Schleiermacher, el célebre fundador de la hermenéutica general, invocaba con frecuencia que el arte de la hermenéutica también es, en el fondo, imprescindible para la vida social. «¿Quién podría —dice él— tener trato con hombres de ingenio excelente sin esforzarse, a su vez, por oír entre las palabras, igual que leemos entre líneas de escritos ingeniosos o concisos? ¿Quién no le daría el valor de una consideración más detallada a una conversación de trascendencia que, como después de muchas páginas, pudiera convertirse en un hecho significativo y destacar los puntos más vivos en ella...?» Y así, el don hermenéutico no es, de hecho, otra cosa que ser capaz de comprender incluso lo que nos parece extraño e incomprensible.

De toda nuestra experiencia vital, esta tarea encuentra su exigencia más alta cuando se trata de hacerse decir algo; aprender eso suficientemente es una tarea siempre inacabada en la vida de cada individuo humano. Pero, incluso prescindiendo del bloqueo moral que supone el amor propio, puede decirse con certeza que la tarea de la comprensión se plantea con dificultad variable. Lo hace en una medida especialmente difícil cuando debe volver a hablar de nuevo la lengua congelada, la lengua solidificada en la escritura. En este sentido, es claro que la comprensión supone una difícil tarea cuando se está frente a un texto, y cada vez que el carácter escrito nos salga al encuentro. Se trata de hacer hablar de nuevo al texto.

Ahora bien, lo decisivo no es, ciertamente, el hecho exterior de la escritura. Es verdad que todo tipo de escritura exige su transformación en un hablar. El uso normal de la escritura consiste, en cualquier caso, en remitir a un decir originario. En este sentido, el texto no eleva en absoluto la pretensión de que se le haga hablar por su propia fuerza. No el texto, parece, sino el hablante quiere y debe volver a hablar cuando leo sus anotaciones. Ahora bien, en el caso de textos «litera-

rios» (en su sentido más amplio) no es, evidentemente, el hablante quien tiene que volver a hablar, sino el texto, el mensaje, la embajada. Cómo ocurra eso es un problema aparte. Con razón hablamos de *arte* de escribir cuando la poesía o la literatura consiguen llegar a «hablar». Nos hacemos la pregunta de cómo hace el artista que escribe para que el texto hable desde sí mismo, de tal modo que ya ni siquiera se piensa en remontarse hasta el acto originario de hablar la palabra viva. Con los textos religiosos de nuestra tradición judeo-cristiana, el estado de cosas es, desde luego, muy diferente. Lo que nos habla en la Sagrada Escritura no se basa primariamente en el arte de escribir, sino en la autoridad de la sinagoga o de la iglesia que allí habla.

Al analizar, entonces, el tema del «discurso poético y el discurso religioso» nos enfrentamos a dos tipos de textos muy especiales. Hemos de tener a la vista las implicaciones particulares de lo que son estos dos tipos de textos. Está, en primer lugar, el texto que en sentido estricto llamamos «literatura». Lo llamaré un texto «eminente» [1], pues semejante texto no consiste en anotaciones cualesquiera que uno escribe para sí antes de leer, por ejemplo, una conferencia, o cuando escribe una carta en lugar de comunicar el mensaje oralmente; en todos estos casos, lo escrito no pretende sino remitir a algo que originalmente se ha hablado. Un texto eminente, en cambio, es un texto que leemos como texto, de modo que, a la inversa, nos vemos remitidos al hecho de que «está escrito».

Hay que conceder, ciertamente, que el uso lingüístico no sólo conoce la aplicación de la palabra «texto» en tales casos eminentes como el texto de la Biblia, el texto legal o el texto «literario». Pero con ello se pretende expresar únicamente la fijación «técnica» del habla por medio de lo escrito, la cual otorga validez normativa a las señas, al precepto, o al texto legal; pero en ningún caso autonomía en sentido de «literatura». En cambio, un texto literario, como ya dice la palabra, es algo tejido con hilos de tal modo que éstos se mantengan unidos. Un discurso semejante, si es un texto real, tiene que mantenerse unido en sí mismo, de tal manera que se «esté» por sí mismo y no remita ya de vuelta a un decir más auténtico, ni apunte hacia una realidad más auténtica que pudiera experimentarse. Allí donde esto ocurre sin el soporte de una conexión con la praxis jurídica o eclesial, un texto es «autónomo».

Habíamos partido de que, dentro de la tradición griega, resulta imposible distinguir expresamente un lenguaje religioso y otro poético.

---

[1] Cfr. «El texto eminente y su verdad», *GW*, 8, pp. 286 ss.

Había, ciertamente, un culto, y las formas lingüísticas de expresión del culto. Pero la tradición religiosa de los griegos que nosotros conocemos tenía lugar a través de la poesía. Le damos a esto el nombre de tradición mítica, porque lo único que la refrenda es el ser relatada. En el comienzo hay historias de dioses y de héroes. La forma en que se narran y se vuelven a narrar, una y otra vez, las historias de dioses y héroes es, siempre, una nueva interpretación. Se ejecuta en ello la libertad del narrar. Puede incluir además una crítica de los dioses, que encontramos en los grandes poetas griegos que siguen a la edad épica; por ejemplo, la crítica a la conducta de los dioses homéricos. La unidad indisoluble del discurso religioso y poético se muestra, no en última instancia, en que incluso la crítica de esta tradición religiosa por la filosofía griega sigue siendo, en su sentido último, teología. Si Platón, por un lado, sabe configurar sus mitos con especial maestría a partir de una barroca mezcla de motivos religiosos tradicionales y conceptos filosóficos, conserva también, por otro, algo que es característico de toda la tradición: mezclar lo verdadero y lo falso, ser a la vez mensaje de lo más alto y libertad del juego.

La autocomprensión de la poesía griega comienza con el *Proemio* de Hesíodo, en el cual aparecen la musas haciéndole promesas. Ellas dicen ser capaces de enseñar muchos cosas falsas *y* muchas verdaderas. Lo peculiar de estos versos es que hablan como quien no quiere comprometerse, de tal modo que alguien que tenga oído para la poesía no podrá dudar de que eso significa que siempre dicen las dos cosas: lo verdadero y lo falso (la musa se reserva sus libertades). Claramente, el problema está ya aquí: ¿qué especie de pretensión de verdad es ésa que se halla emparejada con la libertad de inventar? Es una pregunta con la que ya estamos familiarizados. No deberíamos dejarnos engañar por un concepto, demasiado modernista, de lo estético o de lo sólo poético. La poesía no consistió nunca en la maestría formal de una configuración lingüística que suene bien, sino en que lleva a la declaración algo que quiere ser verdadero. En mis investigaciones le he llamado a eso, de una forma en sí misma no muy bella, la «no-distinción estética» [2]: pertenece a la esencia de la comprensión poética el que no se atienda expresamente a la *exergasía* —término de la pintura griega— al modo en que se ha trabajado, sino que, antes bien, por medio de la inevitable configuración de lo formal-lingüístico, unos contenidos que nos llenan sean transmitidos y elevados a una presencia más palpable, más intuitiva.

---

[2] *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 122 ss.; trad.: *VM*, p. 162.

Preguntémonos, entonces, de nuevo: ¿cómo era en los comienzos griegos?, ¿cómo está el mito entre la poesía y la verdad? Lo primero en el mito es narrar[3]. Tendríamos que aclarar qué es narrar. En sí, narrar es un proceso infinito y abierto, un proceso que nunca se agota en sí mismo. Un narrador que no despierte la impresión de que podría seguir narrando toda la vida no es un narrador. Pero eso significa que si se habla de lo divino en la forma del narrar, va implícito en esta forma de comunicación un sobrepasar lo efectivamente dicho en dirección a algo que está situado más allá de sí. La esfera de lo divino, de la cual se narran las historias: la conducta de los dioses, las conexiones de los seres humanos y los héroes con los dioses, todo eso produce una serie infinita de historias. La forma épica de la literatura es la expresión de esta serie.

Otro uso del discurso, estrechamente conectado con éste, es, a mi parecer, la invocación a ser, o tal vez haya que decir directamente «el nombrar». Pues, evidentemente, no debe confundirse este nombrar —cuando menos en el sentido en el que lo utilizo aquí, en relación con invocar— con aquella adánica toma de posesión de la realidad, cuando Adán le ponía nombre a las cosas. La experiencia de que aquí se trata es, más bien, la invocación que el hombre dirige al dios. Homero testimonia constantemente que los mortales llaman, sí, con nombres a los dioses, pero con la conciencia de no saber si los llaman con el nombre correcto o no. «Zeus, o como quiera que te llamen»; ésa es la forma retórica habitual de una invocación épica. Es claro que también una invocación semejante señala más allá de lo que sabemos, y hace visible algo que sigue sustrayéndose a nuestra intervención y a nuestros conceptos. Sin embargo, la alegría del nombrar, el «recuento» de los nombres, es un momento esencial de postura «épica» del narrador, tal como documentan claramente Homero y Hesíodo.

Pues bien, el paso a la «literatura» que da esta tradición mítica y poética es, si debo comprimirlo en una fórmula, el paso de la narración de leyendas a la obra. Desde luego, el concepto de obra y de obra de arte no está exento de problemas. Como es sabido, en la estética más progresista de hoy se intenta eliminar el concepto de obra. Se es de la opinión que lo importante no es una obra que le deje al «consumidor» la distancia de la contemplación y del deleite, sino el acto de un encuentro único, el impacto que se recibe. Creo, sin embargo, que hay razones hermenéuticas para decir que la obra sigue siendo la obra.

---

[3] Cfr. «Mithologie und Offenbarungsreligion» (Mitología y religión revelada), *GW*, 8, pp. 175 ss.

Esto es, toda configuración que sea realmente identificable, de tal modo que utilicemos para ella expresiones tales como «bella», «sólida», «elocuente», es ya, desde el momento en que es caracterizada así, *érgon*, una obra. En el culto religioso como tal no existe este tránsito a la obra. El rito, la ceremonia, las formas y las fórmulas del comportamiento religioso pueden ser fijas y firmes, y repetirse constantemente porque ésa es la costumbre. Aquí no se tiene la distancia del juicio, sino que uno se sume en la ejecución misma del rito. Pero, seguramente, un *mobile* o una indicación en el espectáculo tiene su identidad, igual que una danza que tiene lugar una sola vez puede ser una «obra», o incluso una improvisación al órgano. Nos parece «bella», o bien «vacía» o «que no dice nada». Hay ahí, entonces, algo como *algo* acerca de lo cual se juzga. Aunque sólo la hayamos visto u oído una sola vez, es para nosotros la configuración de una obra. Yo quisiera decir, entonces, que un tránsito semejante de la ejecución reiterada a la «obra» parece ir consumándose paso por paso en la literatura griega, para acabar completándose en el giro hacia la obra para ser leída. Puede seguirse el proceso de cómo todas las formas del discurso poético-religioso, en las cuales no podemos separar lo poético de la religioso, se elevan a la configuración de una obra, sea en el proceso de la recitación rapsódica —que, con seguridad, había dejado de ser algo del culto—, sea en la ejecución de la lírica coral y de su danzaelevada, no cabe duda, desde los *nomoi* de la práctica cultual diaria—. Así, la tragedia, de la que todos sabemos que, a pesar de hallarse inserta en el marco general de las celebraciones religiosas, era un espectáculo, una representación cerrada en sí misma, sobre la cual juzgaba un tribunal que otorgaba los premios. En resumen, por doquier se estaba de camino hacia la autonomía del texto, de tal modo que el tránsito hacia lo escrito y el tránsito hacia lo que ya es sólo para leer no resulta sorprendente.

Pero, ¿qué se halla propiamente implicado en el hecho de que algo se convierta en «literatura», esto es, se haya convertido hasta tal punto en obra o en texto que puede hacérsele hablar como tal, como «literatura»? Que aquello a lo que tiene que hacérsele hablar es la obra misma, que se ha vuelto autónoma —y no el autor como el que habla—; puede mostrarse, por ejemplo, en que toda reproducción, también la que tiene lugar por el propio hablar de lector o del autor, contiene un precario momento de contingencia. Un texto real, en este sentido eminente, no se mide precisamente en el modo originario en que se dijo primitivamente por primera vez. Tiene siempre algo de embarozoso escuchar a un poeta leer sus propias obras: ¿por qué tiene él precisamente *esa* voz; por qué tiene que leer precisamente de esa ma-

nera? A mi oído interior no puede satisfacerle ninguna realización lingüística posible, tampoco la de mi propia voz[4]; y esto lo sabe todo el que lea un «texto» en voz alta. El texto ha adquirido una idealidad que no puede ser alcanzada ya por ninguna realización.

El problema del teatro, la «reproducción», en el sentido de la realización escénica, es algo diferente y, sin embargo, vuelve a confirmar la idealidad de la «literatura». En él entra en juego, como una nueva creación, un nuevo estrato de realidad. También el texto dramático, gracias a la idealidad de su configuración literaria, sigue siendo la pauta con que medir esa «segunda» creación. Piénsese en la concepción de un papel, en los límites del espacio de juego que le concede el texto poético. Pero es éste el complicado problema del traslado de una idealidad sobre otra, en el que habría que entrar más a fondo. Yo extraería, sin embargo, una consecuencia general de la idealidad de ese «ser algo que habla» de los textos, a los cuales ningún hablante llega a corresponder, y es que el ideal de ese convertirse-en-algo-que-habla de los textos como textos entraña, en última instancia, la intraducibilidad.

Resulta palmario que la literatura se distingue de lo que normalmente se escribe o se transmite por escrito en que, en ella, lo importante es el fenómeno lingüístico, y no sólo el «sentido». La traducción de textos literarios es ella misma también una tarea literario-poética que sólo puede llegar a ser una aproximación. El «extremo» de una literatura semejante, que se acerca a la intraducibilidad plena, es claramente el ideal de la lírica simbólica, la *poésie pure*. Representa ésta la consecuencia más extrema de una configuración lingüística que deja tras de sí toda comunicación de contenidos en favor de la ejecución misma. Si el sonido y el significado guardan el equilibrio entre ellos como dos centros de gravitación, de tal modo que la unidad del discurso se alcanza sin medio sintáctico alguno —tal era, en cierto sentido, el ideal de Mallarmé—, ello no significa, entonces, que el sentido de la unidad del discurso corra peligro o vaya a ser suprimido. Me parece que eso es un malentendido. Pero, seguramente, este ideal de la poesía «pura» demuestra que la lengua habla en su plena idealidad sensible, en la cual el sentido y el sonido han llegado a ser uno. Parece que el crecimiento de la obra poética a partir de la forma de comunicación preliteraria que era la narración de leyendas alcanza aquí un final en el que «todo es símbolo».

---

[4] Se trata esto con más detalle en «Stimme und Sprache» (Voz y lenguaje), y en «Hören-Sehen-lesen» (Oír-mirar-leer), *GW*, 8.

Ahora quisiera poner junto a esta forma de texto eminente la «Escritura» y el libro sagrado, en el cual la historia narrada originaria se convierte en documento (*Urkunde*). «Documento» tiene que tener aquí el sentido pleno de la palabra alemana *Urkunde*, el sentido de un escrito que confiere validez. Esto es, evidentemente, algo nuevo. ¿Qué testimonio se precisa ahí por medio de un documento? Ninguna religión antigua que conozcamos por nuestra tradición occidental conoció propiamente el concepto de dioses falsos. Los dioses eran algo que existían «más allá» de lo cotidiano, la esfera de lo divino, en la que cada vez buscaban su camino nuevas interpretaciones e ilustraciones de tipo poético o «filosófico». Lo que se presuponía era la clara realidad de la experiencia religiosa: los pueblos extranjeros no podían querer decir otra cosa que esa poderosísima realidad de lo divino, de tal manera que la conocida adopción de los dioses de los pueblos sometidos o las ciudades conquistadas por parte de los romanos no tenía nada de particular. Lo que se expresa con ello no es ninguna sabiduría política, sino una relación muy general hacia la universalidad de los dioses. La cosa cambia con las religiones reveladas. También esta palabra puede aplicarse sólo a las religiones judía y cristiana (prescindo del islam, cuyo documento —*Urkunde*— religioso representa un problema muy especial que no puedo discutir, pues, desgraciadamente, no sé árabe). Ambas religiones tienen documentos que no sólo cuentan una historia, sino que dan directamente prueba de ella. La historia originaria del pueblo elegido no sólo narra historias de un tiempo originario pleno de la cercanía de los dioses, tal como ocurre en las tradiciones míticas de otras religiones. El Antiguo Testamento tiene la pretensión de ser la palabra de Dios; una ley que obliga y una promesa (*Zusage*) fundada en el cumplimiento de la ley: la ira de Dios y su fidelidad son una sola cosa. Lo que la escritura testimonia es una cuestión de fidelidad al pacto, una relación de ley y de obediencia a la ley, y en el siglo II era ya *la* Escritura la que, como un documento fundacional, mantenía unida la comunidad religiosa de los judíos.

Confrontemos ahora esta historia original del pueblo de Israel con la historia original cristiana. La «Nueva Alianza» ya no es el mismo pacto. En lugar de «ley» y «obediencia», aquí hay que decir *kerygma* —embajada, mensaje— y «fe». Si ahora, a fin de contrastarla con la relación de ley y obediencia en el Antiguo Testamento, tuviera que dar en una imagen profana la relación estructural entre mensaje y fe, yo me remitiría a la esencia de la promesa. Es cierto que una promesa obliga. Pero la promesa no es como una ley, que obliga de tal modo que se debe obedecer. Tampoco es la fidelidad de las dos partes al pacto lo que domina la Nueva Alianza. Todo prometer se funda, por su

propia esencia, en la libertad. No es sólo que él sea en este sentido, como alguien que promete, libre, sino que todo prometer, por su propia esencia, está apuntalado sobre la libertad. No es sólo que no sea posible obligar a forzar su cumplimiento por medios jurídicos, como ocurre con el contrato; es que sólo es una promesa cuando se la acepta. Así, todos conocemos el caso de cuando, por ejemplo, alguien está prometiendo demasiado y, con benevolencia, le decimos: mejor no lo prometas. Sólo en la aceptación surge esa validez vinculante, pero, precisamente, sin pedir nada a cambio, sino sola y únicamente la aceptación. Me parece que esto sería una buena analogía estructural profana para el concepto de fe. El mensaje del Evangelio es un ofrecimiento libre, mantenido abiertamente, y sólo será una embajada alegre para quien la acepte.

Si se me permite describir estas cosas de esta forma, aunque carezca de la competencia teológica, puede extraerse entonces una consecuencia hermenéutica de ello. Quiero decir que si el mensaje cristiano es un libre ofrecimiento, una promesa libre, de tal especie que ningún ser humano puede reivindicarlo para sí, entonces está dirigida a todo el mundo; entonces, todo el que haya aceptado este mensaje recibe implícitamente, a la vez, la misión de propagarlo, transmitir el recado (*ausrichten*). La palabra [alemana] *ausrichten* es una palabra muy interesante. Propagar un mensaje no significa repetirlo. El que propaga un mensaje, el que da un recado literalmente, «sin darle sentido», de tal suerte que, en una situación concreta, llega a adquirir un sentido falso, no lo propaga realmente. Éste es un motivo bien conocido del pícaro *Till Eulenspiegel*. Difundir un mensaje requiere haber entendido lo que el mensaje quiere decir. Por eso tiene que ser propagado, pero de tal modo que llegue correctamente hasta aquel a quien va dirigido. Forma parte de la transmisión de un mensaje la comprensión del mismo, y de la comprensión se sigue su propagación comprensiva. Pero ello significa, en última instancia, que exige «traducción». En este sentido, la traducibilidad universal pertenece a la esencia del mensaje cristiano. El mandamiento misional de la Iglesia cristiana se sigue necesariamente del carácter del Evangelio; y si difundir realmente un mensaje significa decírselo al otro de tal manera que lo entienda, entonces es, de hecho, una consecuencia razonable y esencial el que la Biblia fuera traducida a la lengua del pueblo, y el Evangelio finalmente propagado en todas las lenguas. La redacción griega de las historias de Jesús, la organización de las traducciones latinas, la traducción al gótico, etc., van en esta línea; y, por último, la Reforma ha difundido las traducciones bíblicas en las lenguas nacionales.

Me parece que éste es el fundamento a partir del cual se pueden

determinar todas las formas de discurso religioso y del uso religioso del lenguaje en la tradición cristiana. Todas las formas de la misa cristiana, tanto entre los católicos como entre los protestantes, sirven, en definitiva, a la tarea de «propagar» el paradójico mensaje de la fe. Aquí se agudiza del modo más extremo la difícil misión, que hemos caracterizado más arriba, del dejarse decir algo. Pues el que aquí se proclama es un mensaje increíble. No entronca con la autocomprensión natural de muerte e inmortalidad, de salvación y de redención. La exigencia que representa el mensaje cristiano rompe, antes bien, toda expectativa natural al no seguir la comprensión de castigo y recompensa, de mérito y culpa que nos guía. Flacius, fundador de la hermenéutica protestante en el contexto académico de Wittemberg, mostró, a mi parecer muy justamente, que la tarea más propia de la hermenéutica reside en la peculiaridad del mensaje cristiano. Todas las cosas extrañas con que nos encontramos en la Sagrada Escritura —la lejanía en el pasado del lenguaje, de la gramática, de los hechos, etc.— exigen, sin duda, unos conocimientos que hagan posible una mejor comprensión del texto extraño. Pero la tarea más propia de la hermenéutica que plantea el cristianismo es la extrañeza (*Fremdheit*) y el extrañamiento (*Befremdung*) que hay en el mensaje cristiano mismo. Alcanza su culmen en que, además, la redención y la fe son entendidas como sola y únicamente una gracia divina, de tal suerte que cualquier criterio con el que medir el mérito y la dignidad pierde su validez. Esto está dirigido contra *cualquier* expectativa de la naturaleza humana, y porque siempre se trata únicamente de esto, de la exigencia de la fe, todas las formas del discurso religioso que encontramos en el cristianismo quieren ser ayudas para la fe.

En la misa protestante, esto se expresa por la posición central de la prédica. Sin embargo, también todas las otras formas del servicio religioso, toda la vida eclesiástica, vienen a ser, considerándolas a fondo, ayudas para la fe. La vida de la comunidad eclesiástica significa el estar juntos en la fe, tal como ésta ha encontrado su expresión en la doctrina del Espíritu Santo. Frente a esto, la palabra de la prédica tiene la distinción de ser la palabra del individuo, que profesa ciertamente los contenidos de la fe de la Iglesia, pero que es testigo precisamente como individuo, y toma públicamente la palabra como ayuda para la fe. De ahí que el sermón sea el punto culminante de la retórica eclesiástica, en la cual uno habla a muchos, intentando trasmitirles el mensaje de salvación.

Podemos extraer una consecuencia: el discurso religioso y el discurso poético son dos tipos diferentes de discurso. Ello no excluye que también por medio de la poesía puedan transmitirse contenidos reli-

giosos, y a la inversa, que también algunos textos entendidos como religiosos pueden tener un aspecto poético-literario que los distinga de otros textos religiosos. Se deriva de ello la tarea definitiva de hacer comprensible la interferencia de ambos aspectos. A este fin, quisiera completar el concepto de lo simbólico, central tanto en la teoría del arte como en la fenomenología de la religión, con otro concepto contrario, el concepto de signo, al que quisiera otorgar una nueva dignidad.

El símbolo viene definido porque en él se conoce y se *re*-conoce algo[5]. Ello procede del sentido originario de la palabra, que tenía en la Antigüedad una conocida función general, como una especie de pasaporte. Evidentemente hablamos también de símbolos religiosos en un sentido análogo. La comunidad reconoce sus símbolos, y se afirma en el reconocimiento de ellos. Si la estética clásica alemana le dio una nueva extensión universal al concepto de símbolo, que procedía originalmente del platonismo cristiano y más tarde llegó a ser habitual en las disputas modernas entre confesiones, lo hizo siguiendo el significado originario de la palabra «símbolo»: ser algo en lo que se conoce y se *re*-conoce algo. Si en el ámbito de la Iglesia ese algo era la solidaridad entre los contenidos de la fe, ahora la fuerza simbólica de la obra de arte queda definida, no por remitir, poniéndose en su lugar, a algo común, sino por hacer consciente de que hay algo común a través de su propia fuerza declarativa. La experiencia del «ese eres tú» puede variar desde la más alta y tremenda expresividad del estremecimiento trágico hasta el aliento de significatividad que se desvanece; desde el encuentro con el rey Edipo hasta, por ejemplo, la vista de uno de esos cuadros de Mondrian que incuban el mutismo. Hay, sin embargo, algo común: reconocimiento[6]. Sin duda alguna, la obra de arte nos proporciona algo como reconocimiento, que nos ayuda de nuevo a entrañarnos (*heimisch werden*) con el mundo, algo que le está planteado al ser humano como la tarea —que nunca puede resolver definitivamente— de su existencia.

¡Qué diferente es eso, al lado del mensaje y de la promesa mesiánicos! En el acontecimiento de la encarnación y el mensaje pascual, ¿qué significa el *re*-conocimiento en el sentido de «ése eres tú»? Desde luego, no un paso más en el entrañarse (*heimischwerden*) del ser humano en el mundo, tal como está garantizado por la purificación del

---

[5] Sobre el concepto de símbolo, véase *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 76 ss.; trad.: *VM*, p. 108 ss., así como «Die Aktualität des Schönen», *GW*, 8, pp. 122 ss.; trad.: *La actualidad de lo bello*, 1991, pp. 84 ss.

[6] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 119 ss.; trad.: *VM*, p. 158.

miedo y la compasión en la melancolía trágica. No es la riqueza infinita de las posibilidades de la vida y del mundo lo que sale al encuentro en semejante «ése eres tú», sino precisamente la pobreza más extrema del *ecce homo*; hay que darle a la frase un acento totalmente diferente: *ése* eres tú, ése, desamparadamente expuesto a la pasión y la muerte. Es claro que precisamente a la vista de ese infinito rehusar de la felicidad debe convertirse en mensaje el mensaje pascual.

La estructura simbólica parece idéntica en ambas experiencias del *re*-conocimiento. Y, sin embargo, la especie de notoriedad sobre la que descansa el *re*-conocimiento en una y en otra es fundamentalmente diferente. Pues tal era la pretensión del mensaje cristiano, y lo que le otorga su exclusividad es que, al proclamar la pasión y muerte de Jesús por nosotros como un acto de redención, sólo el mensaje cristiano ha superado realmente a la muerte. A partir de esta excluyente reivindicación, toda la sublime solemnidad y transfiguración solemne de la fe en los muertos que las antiguas culturas religiosas han cultivado, actúa como una única y gran negativa a la muerte. Piénsese en cómo Novalis, por ejemplo, en sus *Himnos a la noche*, hizo de esto un punto de partida para una visión de la filosofía de la historia.

Este doble sentido y la diferencia en el «ése eres tú» se puede articular con ayuda del concepto de signo. Evidentemente, hay que hacer completamente abstracción, en este contexto, del llamado uso de los signos y de todo el arte o ciencia de ese uso, lo que llamamos semántica, o semiótica, o lo que sea. Nos referimos aquí al signo en sentido religioso. Me parece que no es sólo una tradición pietista de la lectura de la Biblia cuando leemos el discurso religioso de la Sagrada Escritura con la expectativa de que en él sea comunicado un signo. Antes bien, me parece que lo que Lutero compendió en la fórmula del *«pro me»* es un requisito general para aceptar el mensaje cristiano. Se trata aquí de algo más que una mera solidaridad en la congregación alrededor de los símbolos. Algo así puede muy bien seguirse de ello y es, sin duda, un componente de todo culto, en toda religión. Pero el signo es algo que sólo puede ser dado a quien esté en condiciones de tomarlo como tal.

Una vez me contó un amigo una historia que, en verdad, no resulta especialmente lisonjera para eclesiásticos, pero que no deja de confortar de algún modo. Un hombre tan, a su modo, piadoso como simple, con renombre internacional como diseñador gráfico, asistió un día con mi amigo a algún servicio divino protestante. Saliendo de la iglesia, éste le dijo: «¡Anda que no ha vuelto a parlotear otra vez el pastor!» Y recibió la asombrosa respuesta: «¡Ah!, puede, no lo he notado para nada». Claramente, de la prédica el hombre había puesto aten-

ción en aquello que tenía que decirse en el mensaje. Éste estaba ahí para él y era como era. Esto es una ilustración de lo que quiero decir con «signo»: nada que haya que invocar, nada que todos hayan visto, pero de tal especie que, cuando es tomado como signo, adquiera su propia e indiscutible certeza. Hay una frase de Heráclito que ilustra muy bien este contexto: «El dios délfico, ni habla ni oculta, pero muestra» [7]. Hay que comprender lo que significa «mostrar». No es un sucedáneo del ver, y se diferencia de toda declaración o de su negativa (o silencio) precisamente porque lo mostrado sólo llega a ser accesible para quien mira él mismo y ve algo.

A mi parecer, sin una introducción semejante del concepto de signo, no es posible describir la verdadera diferencia entre discurso poético y religioso; en todo caso, no como ha llegado a formularse en la historia cristiana, encontrando expresión en la extensión del concepto de símbolo a un uso extrareligioso. Como es sabido, el reconocimiento del arte, que en la Antigüedad era un modo evidente de propagar el mensaje y la verdad religiosa, supuso un problema muy serio para un mundo ordenado según el cristianismo. En especial, las artes plásticas eran ya un asunto problemático, dada la herencia judía que hay en la historia de la Iglesia cristiana. El cristianismo se decidió finalmente en favor de la imagen, esto es, de las artes plásticas, pero con una argumentación que ponía expresamente en primer plano la preeminencia del mensaje escrito, y con ello, el principio del auxilio para la fe. Las artes plásticas actuaban como la *biblia pauperum*, esto es, la escritura para aquellos que no sabían leer. De modo semejante, el arte de la música jugó un importante papel en el culto cristiano: como parte del culto mismo, como una manifestación y confesión de la comunidad, fuese en el coral de la misa, con sus formaciones cada vez más elaboradas, fuese en la candorosa forma del siempre algo lánguido canto comunitario del servicio religioso protestante. También la poesía y la calidad poética pueden encontrarse en un contexto lingüístico religioso. Así, admiramos la alta categoría de la poesía hebrea, la cual llegó a empaparse interiormente con tal intensidad del lenguaje de la tradición religiosa, que no se percibía tensión alguna. Y, en definitiva, se ha de conceder que hay un arte narrativo en el modo de relatar propio de las fuentes originarias del Nuevo Testamento. No puede emular la gran altura de algunos textos del Antiguo Testamento, pero sí hay también pasajes de una gran densidad narrativa, como algunas parábolas de Marcos, por ejemplo. Ello no quita

[7] *Fr.*, 93.

en nada para que, en el contexto bíblico, no sean propiamente literatura; no sean un texto autónomo. El mensaje narrado de este modo quiere ser tomado como mensaje. Pero eso significa, no tanto una forma simbólica del *re*-conocimiento, como un signo que se hace para mí.

No obstante, me parece que no tiene sentido construir una contraposición de arte y religión; mejor dicho, de discurso poético y religioso, o rechazar cualquier pretensión de verdad en lo que el arte le dice a uno. En toda declaración del arte se da un mensaje, se conoce y se *re*-conoce algo. Es siempre algo así como una turbación lo que se enlaza con un *re*-conocimiento semejante, un asombro y casi un espanto de que algo así ocurriera, o que seres humanos lograran algo así. No obstante, la pretensión del mensaje cristiano va más allá. Apunta en la dirección contraria. Muestra qué es lo que no pueden conseguir los seres humanos, y es precisamente ahí donde gana su pretensión y la radicalidad de su ofrecimiento. Si se comprende que la distinción del Evangelio consiste en que este mensaje debe aceptarse frente a toda expectativa y frente a toda esperanza, se hará comprensible también la radicalidad de la Ilustración que crece a partir del cristianismo. Por primera vez en la historia de la humanidad, la religión es declarada como absolutamente superflua y denunciada como engaño o como autoengaño.

10. Intuición e intuitividad [1]

Cualquier repaso a la historia de la estética nos enseña que el arte y la literatura están vinculados al concepto de intuición y, al menos la última, al concepto axiológico de intuitividad. La Estética constituye, ciertamente, uno de los dominios de problemas más recientes dentro de la filosofía, pero no se puede ignorar que su fundamentación tuvo lugar en convergencia con la limitación del concepto y del conocimiento conceptual, y que, con ello, el concepto de intuición experimentó una revalorización. Ya la formulación por Baumgarten de una *cognitio sensitiva*, que cualifica el *pulchro cogitare*, apuntaba en esta dirección, y la *Crítica del Juicio* de Kant caracteriza la satisfacción estética enteramente como algo «sin concepto», destacando el concepto de imaginación en el juego de la facultades cognitivas que constituyen la satisfacción estética. *Intuición* no significa ahí otra cosa que «representación de la imaginación».

Claro que, en realidad, el concepto kantiano de *intuición* no fue acuñado terminológicamente en el contexto de la Estética, sino en el centro de la *Crítica de la razón pura*. En ella constituye el equivalente crítico del concepto de concepto y el correctivo de la metafísica racionalista. De ahí que la doctrina kantiana del tiempo y el espacio como formas de la intuición, sólo en las cuales puede serle «dado» algo al hombre fini-

[1] Las conexiones semánticas de *Anschauung* (intuición) que el autor pone aquí en juego obligan a realizar una cierta violencia semántica con el castellano ya desde el título mismo del ensayo. *Anschauung* significa «intuición», y *anschauen* tanto «intuir» como su sentido primitivo de «contemplar», «mirar». El adjetivo *anschaulich*, que traducimos como «intuitivo», se utiliza en lenguaje coloquial alemán, por ejemplo, para calificar un relato, en el sentido de que es muy gráfico, vívido, claro; sentido que no parece tan evidente en el término castellano «intuitivo». De «*anschaulich*» deriva el abstracto «*Anschaulichkeit*», que traducimos como «intuitividad». Para las citas de la *Crítica del Juicio*, se ha seguido la traducción española: Kant, *Crítica del Juicio,* Austral, Madrid (versión de Manuel García Morente), aunque introduciendo a veces variaciones terminológicas acordes con esta antología. En ocasiones, las citas de Gadamer no son absolutamente literales; hemos seguido en ese caso el texto de Gadamer, no el de Kant. Siguiendo una costumbre ya establecida por la traducción de García Morente, «Juicio» corresponde a *Urteilskraft*, la capacidad de juzgar, mientras que «juicio» es *Urteil*, el enunciado que juzga. (*N. del T.*)

to, consienta también la «intuición intelectual» —de la que tanta sustancia sacarían los sucesores idealistas de Kant— únicamente como cualificación del «intelecto infinito» que no le ha sido dado al ser humano; y ese intelecto infinito mira «en el ser» (*ins Sein*) sus pensamientos, del mismo modo que Fichte, más tarde, entiende la reflexión trascendental como un «mirar» (*hinschauen*) en su significado activo. Sin embargo, todo eso pertenece a la crítica kantiana del conocimiento metafísico. A éste se le demuestra, en la *Crítica de la razón pura*, que los conceptos sin intuiciones son vacíos y no posibilitan ningún conocimiento.

Pero esta delimitación crítica que remite a los datos sensibles de la percepción no debe hacer olvidar que la «imaginación» no está restringida a su función en el conocimiento teórico, sino que representa la capacidad universal de tener «intuición (representación) también sin la presencia del objeto», y ése es sólo el punto de vista bajo el cual la «intuición» llega a convertirse en un problema dentro del dominio del arte y la estética.

Así pues, se yerra desde el principio en el lugar del problema cuando se parte del concepto de percepción o, incluso, del concepto del juicio de percepción, y no se debe pasar por alto, en lo que se refiere al conocimiento teórico, que para Kant, tanto la «intuición» como el «concepto» son momentos analíticos del juicio cognoscitivo, y que sólo por medio de su co-operación realizan el conocimiento. Por supuesto, en el marco de la *Crítica de la razón pura*, la co-operación está al servicio del conocimiento teórico; en el caso de la satisfacción estética, en cambio, se trata de un juego «libre» de las facultades cognoscitivas. No obstante, la co-operación con el entendimiento y sus conceptos forma parte también de las condiciones más obvias de la satisfacción estética y del arte del genio. Mas la «intuición», aquí, no se refiere a un objeto dado.

Por eso no he colocado a la ligera el concepto de «intuitividad» junto al de «intuición» en el título de este trabajo. Con ello queda ya indicado que el problema de la intuición, en cuanto problema de teoría del arte, no debe ser enfocado desde un planteamiento epistemológico, sino que está referido al ámbito, más amplio, de la imaginación en su juego «libre» y en su productividad. Para ello me parece adecuado de antemano, no restringir la mirada a los objetos «visuales» o las obras de arte, sino tener a la vista las artes del lenguaje, y sobre todo, la poesía. Pues es a ellas, al uso del lenguaje, a la retórica y a la poesía, a las que se aplica la palabra *intuitivo* de un modo más natural y apropiado; a saber, como una cualidad especial de la descripción o de la narración, de tal manera que lo que uno no ve él mismo, sino que sólo se lo cuentan, llega a verlo, por así decirlo, «delante suyo».

Es esto, evidentemente, una cualidad «estética». Intuir (*anschauen*), mirar (*schauen*), *to show*, están lingüísticamente relacionados con lo «bello» (*das Schöne*). Remite así, como tantas otras palabras nuestras, a la esfera visual de señalar algo visible; pero remite a lo que hay que ver de un modo que queda peculiarmente abierto. Así, la palabra se usó por primera vez para la visión divina de los místicos, y hoy la encontramos en este sentido en giros como *Schauplatz* (teatro) y *Schaubühne* (escenario); en frases como *etwas anschauen* (mirar algo), *etwas beschauen* (contemplar algo), o incluso *zuschauen* (asistir observante a algo). No se puede dejar de oír, en todas estas aplicaciones de la palabra, el componente temporal del demorarse (*weilen und verweilen*), tal como lo lleva en sí el «estar sumido en la contemplación» (*das versunken sein im Anschauen*). Recordaré el esfuerzo poético de Hegel en el poema *Eleusis*, donde dice: «el sentido queda perdido en la contemplación» (*der Sinn verliert sich in dem Anschauen*).

Ahora bien, no cabe duda de que en el contexto de reflexión y en el acontecer de la tradición de la filosofía, las palabras alemanas se ordenan, de un modo más o menos artificial, según los conceptos y las palabras grecorromanas. Así, la visión divina (*Gottesschau*) de la mística se remonta al *videre deum per essentiam* que distingue al *status beatitudinis*, y con él a los equivalentes latinos del griego *nous*: «*intellectus* e *intelligentia*». Con ello, nos vemos trasladados al mundo conceptual clásico de *lógos, nous, diánoia, theoría* y *phrónesis*, así como a sus correspondencias latinas, y será útil tener también a la vista estos campos semánticos, a fin de asegurarle al concepto de intuición su alcance más justo.

Bien pudiera parecer, al principio, que con este retroceso al griego nos estemos restringiendo; la contraposición de intuición sensible e intuición intelectual, de *aísthesis* y *nóesis*, que se remonta a Platón, recuerda a la pesada herencia platónica que, más o menos conscientemente, pende sobre el pensamiento moderno. El gran logro de distinguir lo sensible de lo inteligible, por medio del cual Platón le proporcionó a la matemática una genuina comprensión de sí misma, significó, por otra parte, la introducción de un concepto de «intuición» formado según el modelo estructural de la percepción sensible, y parecía con ello implicar una contraposición excluyente al pensamiento conceptual. De hecho, el giro crítico kantiano contra el racionalismo representa, como ya muestra el título de su *Dissertatio*, la recepción consciente de semejante platonismo. Pero la aplicación de estos conceptos de lo sensible y de lo inteligible a la experiencia del arte no parece del todo oportuna, y Kant, después, también evitó hacerlo así, señalando el juego de las facultades cognoscitivas y no determinando

en ningún caso el objeto de la satisfacción estética a partir de la contraposición entre la razón y los sentidos. Esto salta directamente a la vista en los primeros parágrafos de la *Crítica del Juicio* (§ 3 y § 4). Por supuesto que la herencia platónica sigue haciéndose sentir siempre allí donde el concepto de intuición, orientado a la percepción sensible, es extendido al conocimiento conceptual y donde se habla críticamente de intuición intelectual. Me parece que es precisamente de esta transferencia de donde surgen los malentendidos inherentes al concepto de intuición en el ámbito de la teoría estética y del arte.

En verdad la «intuición», en tanto que inmediatez del ser dado sensible o espiritualmente (lo que Husserl llamaría la cualidad de algo dado corporalmente —*leibhaftige Gegebenheit*— o cumplimiento intuitivo de la intención), es un puro concepto límite, una abstracción de las mediaciones con las que se realiza la orientación humana en el mundo. Esto puede verificarse ya en Aristóteles, el cual puede decir de la *aísthesis*, por más que la entienda normalmente como específica percepción sensible, que lo es siempre de un universal: se ve precisamente un hombre y no «blanco», y no se puede, a la inversa, hablar del *nous* como si poseyera una constitución ontológica propia distinguida, del mismo modo que puede hablar del saber, de la *tecné*, de la racionalidad de la *phrónesis* o de la sabiduría. Pues la captación (*Innesein*)[2] última de los principios no se encuentra por sí misma, sino sólo en la ejecución del pensamiento mediador. El hombre vive en el *lógos*, y el *lógos*, la lingüisticidad del ser-en-el-mundo, tiene su determinación en el hacer-intuitivo de algo, de tal modo que el otro lo vea. La palabra aristotélica para ello es *deloún*, en la cual está la raíz *de* del comportamiento deíctico, del mostrar.

En verdad, con ello queda rebasada la contraposición abstracta entre intuición sensible e intelectual, o entre intuición y concepto; y esto puede ayudarnos a desatar el excluyente vínculo que une «intuición» e «intuitivo» con el conocimiento teórico y la experiencia sensible, haciendo reconocible su función en el dominio estético y de teoría del arte. Visto con este trasfondo de la Antigüedad, resulta palpable que no es propiamente la referencia a la sensibilidad lo que define el concepto de intuición. Tomar lo sensiblemente dado como punto de partida pone al pensamiento moderno en el falso camino: el epistemólogo que no quiere reconocer la fuerza formadora del dife-

---

[2] *Innesein*, que vertemos como captación, es la traducción que Gadamer hace del *noein* aristotélico. Véase, del autor, «Über das Göttliche im frühen Denken der Griechen», en sus *Kleine Schriften III*, Mohr, Tubinga, 1972. (*N. del T.*)

renciar que opera en toda percepción, sucumbe a un concepto dogmático de lo objetivamente dado; y el teórico del arte se desconcierta fácilmente por completo con el concepto racionalista y su concepto contrario de una *cognitio sensitiva*. La experiencia del arte no puede ser comprendida desde una contraposición abstracta al conocimiento conceptual. Esto lo enseña, no en último lugar, el hecho de que la poesía pudo convertirse en una literatura que ya no adoptaba la figura sonora sin renunciar por ello a su esencia más propia. No es la inmediatez de lo sensiblemente dado, sino el proceso de formar la intuición, la intuición formada resultante, esa «representación de la imaginación» es el fundamento sobre el que descansan todas las artes. La expresión más adecuada para el objeto de una Estética que quiera ser teoría del arte sería, entonces, *cognitio imaginativa*. Desde luego, se trata aquí de una especie de *cognitio*. Pero, desde presupuestos kantianos, resulta difícil reconocer el carácter cognoscitivo del arte. Apenas es posible apelar, para ello, a las diferenciaciones clásicas con que Kant inicia la *Analítica de lo bello*. Pues lo que allí representa el punto de partida es, solamente, «el punto de vista del gusto», y eso quiere decir el ideal de la «belleza libre», para el cual dan la pauta lo decorativo y lo bello en la naturaleza. Se seguiría de ello que el arte no tiene que ser mirado como arte, sino como decoración. Me parece que aquí, ni Adorno ni Bubner se dan cuenta de que —ni de por qué— la analítica kantiana de lo bello no puede satisfacer las necesidades de la teoría del arte, ni de la razón por la que Hegel nos resulta más cercano, a pesar de la coerción de sistema a la que se somete.

Algo semejante me parece que ocurre con el abandono del concepto de obra, tan en boga en la teoría del arte de nuestros días. A mi parecer, ambas posiciones suponen un recorte ilícito de la cuestión planteada. El planteamiento de la teoría del arte debe dirigirse al todo, al «arte» antes de ser entendido en absoluto como «arte», y también después de que ya no pueda seguir entendiéndose como tal. ¿Qué es lo que hace aparecer *bello* (o «ya no bello», pero todavía «arte») a una conformación semejante, sea una obra pictórica o una obra arquitectónica, cantos, textos o danzas? *Bello* no significa cumplir un determinado ideal de belleza, clásico o barroco, sino que define al arte como arte, esto es, como el erguirse fuera de todo lo que normalmente se dispone según un fin útil, y no invitar a otra cosa que a contemplar (*anschauen*). A esto es a lo que llamamos una «obra».

Pero intuir (*anschauen*), y hacia esto apunta toda esta reflexión, no es, en verdad, aquel ideal del conocimiento teórico, el *unus intuitus*, en el cual algo accesible —por lo demás, sólo gradualmente— está «presente» (*präsent*) en lo Uno. La intuición tampoco corresponde

a aquella expresión que acuñara Epicuro, a la que se remonta el concepto latino de intuición, aquel *athróa epibolé.* Antes bien, la intuición es algo que, como se dice en alemán, hay que formarse, precisamente por medio del intuir, que siempre entraña un progreso de una cosa a otra. Kant mismo dice expresamente que no se puede separar la sucesión temporal del concepto de intuición (B100, p. 160 de la edición española). La intuición construye algo, de tal manera que se «quede plantado» un rato. No se debe por ello pensar que las llamadas artes plásticas, por realizarse en objetos visuales y no en el fugitivo pasar de sonidos y palabras, tengan el carácter de intuición en sentido privilegiado, y que las otras, las artes transitorias, sólo se aproximen a él en tanto que «intuitivas». Es verdad que son las presentaciones lingüísticas, sobre todo las narraciones, las que por excelencia se alaban como «intuitivas» [3], y que no se hace lo mismo con los cuadros, como si, en cierto modo, fueran «intuitivos» *ipso facto,* y por ello no sólo hubiera que alabar aquéllas, aunque éstos sean «intuitivos» también.

En verdad no se trata aquí, en absoluto, de la diferencia entre artes «estáticas» y «transitorias», sino de la referencia de la palabra y el concepto a la intuición, referencia que sólo en el dominio de lo lingüístico llega a ser un problema. Ya dice algo el hecho de que apenas se diría de una obra musical que resulta «intuitiva». En cambio, sí se llamaría intuitivo a un dibujo, por ejemplo un croquis, si es posible «imaginarse intuitivamente» lo que él representa. Es claro que lo que nos hace hablar así es el carácter descriptivo del croquis o del plano, que, como una descripción que nos hiciesen con palabras, contiene entonces una cierta plasticidad. Así pues, la calidad «estética» de una descripción puede perfectamente estar al servicio de una orientación práctica, igual que también el relato intuitivo de un historiador, por mucho que merezca que se lo aprecie estéticamente, se halla al servicio del conocimiento histórico y de su comunicación. Del mismo modo, tampoco se dirá de un diálogo dramático escrito para la escena que es intuitivo. Pues es realmente «representado», y sólo con restricciones se alabará la intuitividad de su lírica. Pues sus valores sonoros y anímicos resultan mucho más importantes que la descripción de lo objetivo. «*Füllest wieder Busch und Tal still mit Nebelglanz*» [4] es, ciertamente, intuitivo, pero es a la vez mucho más, es un todo de ánimo en el que queda sumergido y arropado todo lo intuitivo, tanto

---

[3] Obviamente, en el sentido alemán que explicamos en la primera nota. (*N. del T.*)

[4] «Llenas de nuevo el bosque y el valle en silencio con brillo de niebla» (Goethe, «A la luna»). (*N. del T.*)

el paisaje como el yo soñador. Algo así ha dejado ya de ser descripción que haga ver algo intuitivamente. Una frase poética semejante es mucho más un conjuro, incluso un ritual del alma que suprime toda distancia.

Así pues, *intuitividad* es un predicado de valor para descripciones que tuvieran lugar de forma abstracta por medio de designaciones, de un esquema o de una expresión conceptual. Lo que se exige, generalmente, de tales «descripciones» es sólo que sean claras y comprensibles, no que sean intuitivas. La distinción adicional de que las descripciones pueden ser intuitivas forma parte, claramente, del «arte» del discurso, sobre todo en la narración, particularmente en la literatura. En ella, la intuitividad es como una presencia (*Präsenz*) propia de lo narrado: «se lo ve literalmente delante», y sin embargo, también aquí sabemos que es sólo la imaginación del lector o del oyente la que lleva a cabo esa presencia, ¡y qué forma tan especial de presencia! Desde luego, verdaderamente, no la de una plasticidad que pueda fijarse de un modo unívoco. La estética que trata de la ilustración de libros podría mostrar toda suerte de problemas que surgen del acompañamiento gráfico del texto narrativo (igual que, por lo demás, en otro caso distinto, la decoración escénica). La ilustración tiene que reunir en una imagen el «momento fructífero», debiendo mantener el punto medio entre la autonomía de la imagen y su función de ser copia, ambas cosas necesarias para la ilustración. La intuitividad que alabamos en un texto narrativo, en cambio, no es en absoluto la de una imagen producida por medio de palabras que se pueda volver a reproducir. Se asemeja mucho más a un flujo ininterrumpido de imágenes que acompañan la comprensión del texto y que no acaban en ninguna intuición que se haga fija, como resultado. Y, sin embargo, el «arte» del lenguaje consiste en suscitar intuiciones en la imaginación, la cual planta de tal manera la obra de arte lingüística sobre sí, convirtiéndola en «obra» —como por una suerte de intuición que se diese a sí misma—, que su discurso puede dejar en suspenso o hacer olvidar cualquier referencia a la realidad que el discurso pueda tener habitualmente. La transición puede aparecer entonces de múltiples maneras. Lo lingüístico también puede distinguirse y llamarse intuitivo cuando no quiere ser arte, sino un simple informe de algo que haya acontecido. Algo así como el arte de la anécdota, de la cual estamos tentados de decir que es demasiado bonita para ser verdad, puede muy bien ilustrar lo esencial de esta transición. Forma parte de la anécdota, ciertamente, el que se refiera en esencia a una historia y sus actores, pero no una referencia a la verdad en un sentido de garantía de fidelidad histórica. Por lo demás, esto es cierto también para la novela histórica, e incluso para el

cuadro de tema histórico y, en cierta medida, para el retrato. La intuitividad de una narración no se mide por su fidelidad a lo que copia.

Ciertamente, no vamos a restringir el papel de la «intuición» en el dominio del arte al concepto axiológico de la intuitividad. Ya hemos visto que la intuitividad, que pone en movimiento nuestra capacidad de formarnos intuiciones, sólo la alabamos allí donde una comprensión «simbólica» o «conceptual» experimenta una animación especial por medio de ese movimiento. Pero se trata de algo más. Se trata del papel constitutivo que la «intuición» juega siempre que la obra de arte llega a hablar. Por eso, habrá que descartar aquí toda función que sea sólo suplementaria, sobre todo, por tanto, todo lo que tenga un carácter de mera ilustración (*Veranschaulichung*). El propio tratamiento que Kant hace de la relación de concepto, idea e intuición en la *Crítica del Juicio,* hace pensar a veces demasiado en ilustración, en tanto que el libre juego de la imaginación debe ser adecuado al fin de exposición del concepto dado (B199, p. 224 de la edición española). Por medio de la transición al concepto de genio, Kant busca liberarse de este primado del concepto «dado», pero eso sólo resulta dentro de unos límites. En todo caso, para la «ilustración» se trata de un proceso de conocimiento. En él puede ocurrir que los límites de la intuición queden rebasados y que aparezca la ilustración —por medio de una comparación intuitiva, por ejemplo— porque las cosas sólo se puedan representar simbólicamente, como decimos, por ejemplo, de los grandes números o de los espacios de cuatro o más dimensiones. Es claro que semejante ilustración no tiene nada que ver con el papel de la intuición en el arte.

Pues, en éste, la «intuición» no constituye ningún momento secundario. Antes bien, la intuición es lo que verdaderamente distingue al arte, y por cierto, como «intuición» del mundo[5]. Esto no quiere decir solamente que frente al conocimiento científico el arte defienda una pretensión de verdad propia, en el sentido de que el libre juego de la imaginación se «dirija al conocimiento en general», sino también

---

[5] En éste su sentido originario, la expresión «intuición del mundo» aparece en el mismo Kant, cuando en la p. 92 de la *Crítica del Juicio* habla de lo infinito como el noúmeno, «que no consiente intuición alguna, pero que es puesto como sustrato para la intuición del mundo como fenómeno» (p. 156 de la ed. esp.) Naturalmente que hay que guardarse de aplicar aquí, como en Schleiermacher y en Hegel, nuestro desgastado concepto de «intuición del mundo» (*Weltanschauung*). Sea permitida, en todo caso, la apreciación de que también esta acuñación, habitual para nosotros, del concepto de «intuición del mundo» no significa tanto un concepto genérico para opiniones como una perspectiva. Véase también *Wahrheit und Methode, GW,* 1, p. 104 (trad.: *VM,* p. 140).

que la «intuición interior» que está jugando aquí proporciona una intuición del mundo, y no sólo algo objetivo en él. Los «modos de intuición del mundo» intentó representarlos Hegel en sus lecciones de Estética. Con ello queda dicho que, antes de que tenga lugar cualquier conocimiento científico-conceptual, el modo con que se intuye el mundo y el todo del ser-en-el-mundo ya han encontrado su configuración en al arte.

Ahora muestra su significado positivo el punto de partida que habíamos tomado para la «intuitividad»: preservarnos de la tentación de entremezclar aquí el concepto de intuición sensible, y con él la abstracta contraposición epistemológica de intuición y entendimiento, en lugar de mirar a estos «modos» de intuir, y con ellos, a los procesos de formación que configuran una intuición semejante. Con otras palabras, en lugar de mirar a la productividad de la imaginación y su juego conjunto con el entendimiento. Ciertamente, la auténtica intención de la fundamentación kantiana de la estética era disolver la subordinación del arte al conocimiento conceptual respetando, a la vez, la referencia significativa al comprender conceptual. Sin embargo, reside aquí un punto indudablemente débil de la distinción kantiana entre lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte: en el caso del arte, según Kant, el «libre» juego de la imaginación queda referido al concepto «dado». Ninguna belleza artística es «libre», sino «dependiente». Con ello, Kant cae en la falsa alternativa de arte objetual y naturaleza carente de objeto, en lugar de comprender la libertad de lo objetual (del «concepto») como una variación inmanente a la creación artística misma y a su referencia propia a la verdad. La existencia de la música clásica de su tiempo podría haber bastado para preservarle de cometer esta unilateralidad[6].

Con todo, Kant define genio y espíritu «en su significado estético» como la facultad de presentar ideas estéticas. Si bien este concepto de «idea estética» está demasiado orientado a su contraposición con idea de la razón, y, sobre todo, acompaña demasiado al concepto de objeto, el cual «amplía» la idea (lo cual se expresa en la doctrina kantiana de los atributos), puede decirse, sin embargo, que el concepto de idea estética, independientemente también de semejante referencia a un objeto, formula algo correcto. Una idea no es un concepto, pero sí algo hacia lo que hay que mirar, también cuando no queda presentado por la idea ningún concepto determinado de algún objeto, de tal

[6] Cfr. el papel de la técnica compositiva vienesa, que culmina la autonomía de la obra de arte musical.

modo que hablar de «ampliación» de un concepto dado se convierte en algo carente de objeto.

Es aquí, y no en el retorno al juicio de gusto, donde me parece que reside la auténtica tarea de seguir desarrollando los logros filosóficos de Kant, y de liberar sus intelecciones de las ataduras de la contraposición entre intuición y concepto. Cuando, al introducir el concepto de genio —y es ahí donde empieza a tratarse de «arte», no ya en el punto de vista del gusto— ve Kant a éste, por un lado, en «encontrar ideas para un concepto dado», se nota la falsa presión del paradigma teórico, y cuán restringida era la experiencia artística de Kant. Pero, por otro lado, Kant apunta fuera de esta restricción cuando ve en el genio la facultad de «aprehender el juego que pasa rápidamente por la imaginación, y reunirlo en un concepto (que precisamente por eso es original, y al mismo tiempo instituye una nueva regla...) que se deje comunicar sin imposición de reglas» (B199, p. 224 de la edición española). En verdad, el concepto no es aquí un concepto «dado». Es «original». Lo cual quiere decir dos cosas: que él mismo no es una imitación, y que, aunque implante él mismo un modelo, nadie podrá usar realmente éste si no quiere degenerar por su parte en mera imitación. Al cabo, este «concepto» es la unidad de la intuición misma, un «modo» original de intuición que la obra de arte «inaugura» (*eröffnet*).

Algo semejante parece ocurrir cuando Kant le otorga a la poesía el rango supremo, porque ella «pone la imaginación en libertad» (B215, p. 233 de la edición española). También aquí recuerda enseguida que «dentro de los límites de un concepto dado». Pero, examinado más de cerca, eso no puede querer decir que el concepto sea meramente «extendido» por su elevación a idea estética. Pues la poesía «juega con la apariencia». Ella hace sentir al espíritu «su facultad libre, espontánea[...]», «de considerar [...] a la naturaleza según aspectos que ella no ofrece por sí misma, ni para el sentido ni para el entendimiento en la experiencia». «¡Tampoco para el entendimiento!». Cuando la naturaleza, como fenómeno, es usada aquí, «por así decirlo, como esquema de lo suprasensible», eso recuerda al sentimiento de lo sublime. También en él se trata de la referencia a las ideas de la razón, y no al entendimiento. Pero eso quiere decir que la poesía no está ligada a los límites de un concepto dado, sino que apunta más allá del dominio del concepto, esto es, del entendimiento. Claro que eso no significa que el juego libre de la imaginación sea una corriente de asociaciones; la libertad de la imaginación, que le es propia *per definitionem*, tiene una atadura real en que, pese a su libre juego, «concuerda con el conocimiento en general». *Con el conocimiento en general* significa «[referir la imaginación] al entendimiento para concordar con los concep-

tos de éste en general (sin determinación de ellos)» (B95, p. 158 de la edición española). «Sin determinación» aparece como una verdadera y adecuada descripción del jugar con la apariencia el que la imaginación produzca intuición interna sin presuponer la determinación de un concepto dado, y el que, sin embargo, no siga con ello meramente vagas asociaciones, como pudiera aparecer a la vista de lo bello en la naturaleza, sino que realmente «dé a pensar». Lo que Kant describe aquí desde el lado del sujeto como el logro de la capacidad de Juicio estético —o del genio y del espíritu— puede formularse, desde otro lado, como el intuir del mundo, que se presenta en cada obra de arte. Lo que este intuir restringe no es un objeto determinado dado en la intuición. La «imagen» que se construye en el intuir interno hace mirar más allá de cualquier cosa que esté dada en la experiencia. La frase de Kant, «la representación bella de un objeto», expresa esto de un modo demasiado estrecho.

En conexión con esto, una y otra vez le ocupa a uno el curioso § 17 de Kant, «Del ideal de la belleza». En él, el concepto de lo bello en la naturaleza, que en sí tiene la primacía dentro del contexto de la *Analítica* del gusto kantiana, parece convertirse imperceptiblemente en el del arte. Que aquí Kant no se dé por satisfecho con el concepto de la idea como de un modelo del gusto, y suponga un «ideal» de la belleza como algo que «tratamos de producir en nosotros» puede todavía comprenderse, en todo caso, como «presentación» (*Darstellung*) en la imaginación, que sirve al «enjuiciamiento» de algo, en la naturaleza o en el arte. Pero no se trata sólo de que la idea normal de lo bello hable de una presentación «correcta», «según las reglas», esto es, no se trata sólo del enjuiciamiento por el gusto, sino que presentación tiene que significar también presentación como arte; también el ideal de la belleza, que Kant le reconoce «únicamente a la figura humana» porque ésta puede ser «expresión de lo moral», resulta para él al final como una tarea del artista: «es cosa que requiere ideas puras de la razón y, con ellas unida, gran fuerza de la imaginación en el que las juzga, y mucho más aún en el que las quiere presentar (*darstellen*)», y concluye que «el enjuiciamiento según un criterio semejante [de ideal de belleza] nunca puede ser puramente estético».

La satisfacción por lo bello, tanto si se trata de la naturaleza como del arte, parece tomar aquí «un gran interés», y ambos sin «encanto sensible». ¿Se trata de un interés moral (como lo puede despertar lo bello en la naturaleza [§ 42]) o artístico (el cual, naturalmente, también tiene que ser moral, y no simplemente estético)? ¿Debe experimentarse la aproximación al ideal de la belleza en un hombre bello que nos saliese al encuentro, o en la representación artística de ese

hombre? En el fondo, la conexión de los pensamientos y la conclusión sólo autorizan lo segundo, «bajo la condición de un concepto determinado» (¡título del § 16!) Pero este concepto de un hombre idealmente bello es muy peculiar, en tanto que en él tiene su expresión, no una perfección cualquiera de un objeto, sino lo moral. ¿No es éste el tránsito hacia una dimensión completamente nueva, en la cual lo único condicionante no es un concepto determinado, sino el concepto mismo de lo que distingue al hombre —para decirlo con Kant— su «sustrato suprasensible», la «libertad trascendental»? ¿Y no define verdaderamente al «arte» que en él se encuentra el hombre a sí mismo, sea lo que sea lo presentado (*dargestellt*)?

Esto, de ser así, nos autoriza a una articulación —que en Kant no se halla claramente consumada— de la estética de lo sublime en la teoría del arte. Que el sentimiento de lo sublime aparece primero en el punto de vista del gusto, y solamente es tratado como lo sublime en la naturaleza (la presentación de lo cual puede aparecer también en el arte), es cierto, sin duda. Pero lo sublime apunta claramente más allá del punto de vista del gusto. Habrá que preguntarse si no es precisamente por medio de lo sublime, y en particular lo dinámico-sublime en la naturaleza (en lo cual experimentamos la determinación «suprasensible» del ser humano) como se prepara el paso del punto de vista de gusto al del genio[7].

Concuerda con ello el que, según Kant, «lo sublime de la naturaleza se llama así impropiamente, y que la deducción de los juicios de gusto es sólo la de los juicios sobre la belleza de las cosas naturales» (B133, p. 184 de la edición española). En cualquier caso, no se habla todavía para nada de cosas pertenecientes al arte. Pero según se tiene que admirar —en lo sublime de la naturaleza— a ésta sólo como la ocasión para elevar el espíritu (*Gemüt*) a su determinación suprasensible, experimentando con ello una satisfacción que se eleva por encima del desagrado de la experiencia de la propia impotencia y nimiedad, se llena uno ya de un interés intelectual. Pero esto se halla emparentado con el interés intelectual por lo bello que suscita la obra de arte, el producto del genio. No cabe duda de que no es la falta de forma y la inadecuación del aspecto, tal y como lo ofrece la naturaleza en lo sublime, lo que suscita aquí un paradójico deleite en el desagrado. Pero tampoco es la simple complacencia en la «forma del ob-

---

[7] La tesis doctoral de Joh. H. Trede, *Die Differenz von theoretischem und praktischem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der «Kritik der Urteilskraft»* (Heidelberg, 1956), ha llamado la atención sobre ello por primera vez.

jeto» la que nos hace encontrar «bella» la obra de arte. Antes bien, lo que sólo complace de este modo queda rebajado en el juicio artístico a algo «meramente decorativo».

En cambio, si el producto del genio nos «eleva», ello tiene siempre algo que ver con la «libertad trascendental», para decirlo con Kant. El que la obra de arte no sólo nos guste, sino que nos *eleve*, entraña, evidentemente, que no sólo suscita deleite, sino también «desagrado». Esto no es algo que ocurra sólo a veces, en la presentación explícita de lo sublime en el arte, en la gran tragedia, por ejemplo: la obra de arte real, la que no se amolda decorativamente al contexto de la vida, sino que se alza desde sí misma por sus propios medios, lleva siempre en sí algo de reto. No gusta simplemente, ejerce una compulsión a demorarse en ella, es como una imposición a «hacerse gustar». Heidegger ha hablado del impacto que la obra de arte produce en uno. De hecho, el mundo tiene otro aspecto cuando lo contemplamos con la obra y con los ojos de ésta. Puede ser que encontremos los conceptos kantianos, en particular el del genio y su enraizamiento en un concepto de naturaleza fundamentado, al fin y al cabo, en una teología de la creación, demasiado estrechos y constrictivos; precisamente es eso lo que hace interesante su análisis del sentimiento de lo sublime. En él, el «punto de vista del gusto» queda necesariamente rebasado. Algo que sucede debido al fracaso de la tarea de abarcar lo inmenso en una intuición, o de medir lo que es demasiado poderoso y hacerle frente. De ese modo, el ser humano se hace consciente también de su determinación «suprasensible». ¿No es también la intuición, a la cual busca elevarse la imaginación cuando contempla una obra de arte, de una inmensidad semejante (y de semejante enorme poderío) en tanto en cuanto no puede ser «expuesta» por concepto. La coincidencia de la facultad de conocer con el «conocimiento en general» que, según Kant, distingue a la experiencia estética, gana en el caso del arte, ciertamente, un carácter peculiarmente determinado, pero no en un «concepto», sino en la corriente de las intuiciones internas en las cuales se construye para nosotros el contemplar del mundo al que nos compele cada vez una obra de arte.

Mirando hacia atrás, la contribución de Kant a clarificar las cosas, a pesar de toda la distancia que ponen entre él y nosotros el tiempo y los gustos de la época, la situación de los problemas y la conceptualidad, parece ser verdaderamente actual en un punto: su desarrollo de la estructura temporal que es propia del concepto de intuición. Es cierto que él no se sirvió de ella para su teoría del arte. Hay una célebre nota en la *Crítica de la razón pura* (A120): «Que la imaginación es un ingrediente necesario de la percepción misma es algo en lo que no ha

pensado ningún psicólogo. Ello es debido, en parte, a que se restringía esta facultad sólo a reproducciones, en parte a que se creía que los sentidos no sólo nos porporcionan impresiones, sino que también ponen a éstas juntas y realizan las imágenes de los objetos, para lo cual, sin duda alguna, se requiere algo más que la receptividad de las impresiones; a saber, la función de síntesis de las mismas». La síntesis de la imaginación, de la que Kant prueba que constituye la unidad de «aprehensión», sigue estando ligada, desde luego, a que el objeto venga previamente dado en la multiplicidad de las sensaciones; sin embargo, el juego de sintetizar debería ser entendido como un *leer* que se va ejecutando en la serie temporal, exactamente igual que la estructura temporal de la síntesis de la «apercepción» ha sido aclarada por el análisis fenomenológico de Husserl. De todos modos, el caso especial de lo sublime-matemático ya apuntaba en una dirección en la cual la figura del tiempo, que es la que posee sobre todo «el juego libre» de la imaginación productiva, gana precisamente también para la teoría del arte una significación fundamental: a partir de aquí, puede desdogmatizarse el papel de la intuición en este dominio. Pero ello implica superar ciertas unilateralidades heredadas de la teoría del arte: se trata de cancelar la primacía que las artes plásticas poseen sobre la poesía en la formación de los conceptos estéticos. Yo no diría, como Frank [8], que en la metáfora la intuición queda cancelada (*aufgehoben*); antes bien, por medio de la metáfora, vuelve a formarse. Para la teoría de la metáfora, la indicación de Kant en el § 59 me sigue pareciendo la más profunda: que la metáfora, en el fondo, no compara nada del contenido, sino «la transferencia de una reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual no pueda quizá jamás corresponder directamente la intuición» (B257, p. 262 de la edición española). ¿Hace eso el poeta con cada palabra? Él cancela toda correspondencia directa y, precisamente por medio de ello, despierta la intuición.

Suena casi como un apuro cuando Hegel parte del saber inmediato —y justo por ello, sensible— del arte, hablando de la unidad del concepto en su universalidad con el fenómeno individual, y luego continúa (I, 132): «Ahora, esta unidad se consuma en el arte también en los elementos de la representación [*Vorstellung*] y no sólo en la exterioridad sensible, particularmente en la poesía». Naturalmente, Hegel sabe muy bien que, en la poesía, «todo contenido se capta de modo in-

[8] M. Frank, «Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher», *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19 (1980), pp. 58-78.

mediato y se lleva a su representación». En el arte, no se trata nunca de «existencias sensibles, pero aisladas, que, tomadas por sí, no garantizasen la intuición de lo espiritual». Pero la primacía metodológica que, precisamente por ello, le corresponde a la poesía frente a todas las otras artes —y que no disminuye para nada el rango y significado humano de éstas— estriba precisamente en la unívoca nitidez con que la poesía está erguida sobre la «intuición de lo espiritual» [9].

Al preguntarle a la *Crítica del Juicio* de Kant cuál es su significado para la filosofía del arte, se la está sometiendo a un interrogatorio unilateral. Así ocurrió también cuando, en su tiempo, yo enlacé con Kant en mi esbozo de una filosofía hermenéutica, y puse en cuestión la inveterada contraposición de Kant y Hegel, en el sentido de que uno defiende una estética formal y el otro una estética del contenido. A mis ojos, esto se sostiene en la medida en que el análisis kantiano del juicio de gusto ha sido reivindicado, injustificadamente, para una estética de la pintura no objetual de nuestro siglo. Por eso tuve que insistir entonces en que el juicio estético y el análisis kantiano del juicio de gusto se guía por lo bello en la naturaleza, y que si llegaba a apadrinar la filosofía idealista del arte, era sólo en una forma modificada, a raíz del concepto de genio al que Kant había recurrido.

En cualquier caso, la tradicional clasificación de la *Crítica del Juicio* dentro de la estética y la filosofía del arte resulta unilateral y más que dudosa. La tercera *Crítica* de Kant no pretendía fundamentar de nuevo la Estética [10]. Antes bien, tenía a la vista una cuestión de un significado mucho más principal. Esto es algo que se manifiesta claramente en la propia composición de la *Crítica del Juicio*, especialmente en la introducción, donde lo que destaca no es tanto el juicio estético como el juicio teleológico. Coincide también con esto el que, globalmente, la tercera *Crítica* llegara a tener más efecto que las otras dos sobre el pensamiento idealista. Algo que no es tan cierto para Schiller, cuyas *Cartas sobre la educación estética* se guían ampliamente por Fichte, como para Schelling y Goethe. Éste le otorga-

---

[9] Aquí terminaba el artículo en su primera publicación. Lo que sigue ha sido añadido por Gadamer para la edición de las obras completas, y constituye, como se verá, un intento de responder a algunas críticas de *Verdad y método*, así como de aclarar su posición respecto a la *Crítica del Juicio* kantiana, muy discutida desde las ideas estéticas vertidas en su fundamentación de la hermenéutica. (N. del T.)

[10] Esto es algo que ha explicado con más detalle Wolfgang Wieland en su lección inaugural de Heidelberg, en 1985. Publicada luego en la *Deutsche Vierteljahrschrifft*, vol. 64 (1990), pp. 604-623.

ba un significado muy especial al juicio teleológico. Pero, en general, la tercera *Crítica,* considerada en su conjunto, legitimó el pensamiento de sistema que el «movimiento alemán» desplegara en su verdadero esplendor desde Fichte hasta Hegel. Resulta entonces evidente que los idealistas no le otorgaran el primado metodológico a lo bello en la naturaleza, sino al arte, a la vista de su proximidad a la filosofía. Esto es algo que sigue teniendo efecto en las ciencias del espíritu, y por ende, también en la hermenéutica y en la filosofía implícita en esas ciencias. En este contexto, tampoco era posible seguir la estricta distinción entre intuición y concepto, tal como la había propuesto la *Crítica de la razón pura*. También el neokantismo se había aferrado a ella desde Fichte, y Ernst Cassirer la continuó desarrollando en su filosofía de las formas simbólicas. Debe entenderse por intuición todo lo que esté dentro del dominio de la imaginación, y que Hegel, con la mirada puesta en el arte, llama «la intuición de lo espiritual». En modo alguno hay que entender esto como un una posición contraria a la crítica kantiana del juicio estético. Hizo falta, por mi parte, un análisis más preciso, como el que presenté en *Verdad y método,* a fin de reconocer que la distinción del juicio de gusto con el célebre concepto de «satisfacción desinteresada» en modo alguno desemboca en una estética de la decoración. Cuando Kant define el arte como «arte del genio», es obvio que ello comporta explícitamente un interés intelectual vinculado al arte.

Sin embargo, la doctrina kantiana de la satisfacción desinteresada tuvo entrada en todas las investigaciones estéticas del arte en el siglo XIX; gracias, no en última instancia, a la reivindicación de esta doctrina por parte de la metafísica de la voluntad de Schopenhauer, y la penetración de ésta en el mundo cultural de la burguesía. Lo que a mí me preocupaba entonces, era mostrar que no es aceptable separar la cuestión del arte de la pregunta por la verdad, ni recortarle al arte todo cuanto de conocimiento pueda transmitirnos. A primera vista, esto parecerá una toma de postura en el litigio entre estética formal y estética del contenido, y una opción en favor de Hegel contra Kant. Pero lo que yo he mirado con ojos críticos ha sido justamente la invocación a Kant y su doctrina del juicio de gusto, a causa del abuso que de esta doctrina hace esa invocación para la teoría del arte; por eso expuse la «no-distinción estética» como una suerte de aviso indicador. No ignoro con ello el particular desarrollo que ha tomado el arte de nuestro siglo, como, por ejemplo, en la pintura no objetual. Pero, si atendemos a la cosa misma, veremos que este problema se le plantea desde antiguo a la filosofía del arte; así, con la cumbre de la música absoluta alcanzada en el clasicismo vienés. En él, la unidad originaria de la palabra ha-

blada y el lenguaje de sonidos de la música está tan disuelta como, en la pintura moderna, la obligación de ser una copia de algo. En la música moderna se muestra todavía una cosa parecida, a saber, la nueva libertad para la reproducción, es decir, para la interpretación musical. Ésta aparece como una transcripción libre de un modelo previo, un poco como en la libertad de leer, que puede acentuar su texto a voluntad (salvo que se quiera comprender). También la música absoluta exige algo así como «comprensión». No cabe duda de que se escucha de otro modo que cuando se escucha el canto de un pájaro. Para describir el atractivo de lo bello en la naturaleza, narraba Kant la linda historia de un ingenioso posadero que ponía un ruiseñor artificial, destruyendo así cualquier atractivo y cualquier encanto. Una historia que se repite hoy en sentido inverso, donde ya no es la naturaleza, sino la técnica interpretativa de la música la que ejerce el encanto de lo creativo. Unas reproducciones musicales como las que poseemos hoy, por muy perfectas que sean, no son nunca *«live»*. Y entonces, nos preguntamos: ¿qué pasa cuando escuchamos el juego de la secuencia de sonidos? ¿Qué clase de escuchar es ése? ¿Y qué clase de ver? ¿Si no hay ahí nada que uno *re*-conozca —o mejor: que propiamente conozca—, no es entonces algo así como un concepto que sólo ha sido pulsado?

Ahora bien, a la vista de estas experiencias, me parece, desde luego, que la subjetividad del sentimiento que Kant invoca para el *a priori* en el contexto de la *Crítica del Juicio*, no resulta suficiente para comprender la esencia del arte. Así, los capítulos posteriores de la *Crítica del Juicio* (§ 50 ss.), llaman la atención por su vinculación al tiempo, en especial su doctrina de los atributos estéticos, por no hablar de su sociable estimación de la música. Ciertamente Kant, por lo demás, no dejó de subordinar la libertad del genio a un disciplinamiento por medio del gusto. Sin embargo, la doctrina del genio y el subjetivismo de la temática estética tuvieron como consecuencia que el uso del concepto de juego por parte de Schiller fuera en esa dirección. El hombre que juega no es, en absoluto, el tema efectivamente importante. Antes bien, lo que Kant quiere decir es que nuestra imaginación juega y se une con las demás facultades espirituales, llegando de este modo a conformaciones que no pueden ser construidas merced a la aplicación racional de una reglas. Y esto es lo que parece plenamente correcto en la descripción kantiana desde la experiencia de lo bello como animación del sentimiento vital. Por medio de la experiencia de lo bello, nuestras facultades cognoscitivas superiores, la imaginación y el entendimiento, son traspuestas en un juego libre. Pero aquí radica una referencia a la facultad de conocimiento en su totalidad, y éste es el punto en el que hay que insistir para la relación del ar-

te a la verdad. La imaginación libre de que aquí se trata no es, ciertamente, la imaginación trascendental que se subordina al concepto. Y así, lo que hay que hacer es comprender las artes plásticas y las artes literarias como arte a partir de su fondo común; y para hacer eso, no basta con sólo interpretar lo común a todas las artes desde la elevación del sentimiento vital, la cual también puede producirse por lo bello y lo sublime en la naturaleza. Es preciso penetrar más vigorosamente en lo que yo, al criticar la conciencia estética, he subrayado como la no-distinción estética [11]. No puedo seguir a quienes, como algún intérprete, pretenden restringir la experiencia del arte al placer estético (H. R. Jauss), pero tampoco a quienes me acusan de tener una confianza tal en la historia como para negar la reivindicación de autonomía del arte (O. Becker). Ambos contradicen plenamente el sentido de la no-distinción estética. Oskar Becker me planteaba directamente la pregunta de cómo iba yo a comprender fenómenos como el arte no objetual. Realmente él no quería impugnar con ello mis investigaciones para una fundamentación hermenéutica de las ciencias del espíritu. Pero con tanta más decisión quería rechazar el papel que yo le había asignado al arte en mi esbozo hermenéutico. Veía en éste la expresión de una confianza dogmática en la historia, y encontraba que yo quedaba ahogado en ella. Y no podía sino sorprenderse él mismo de que, en mis análisis fenomenológicos sobre el arte, me manifestara de un modo tan razonable sobre el concepto de juego. De hecho, mi tratamiento de este concepto no se acomoda en absoluto a la supuesta confianza en la historia. La verdad es que me encuentro muy cerca de Kant mismo, cuando éste habla del libre juego de las facultades cognoscitivas.

Se trata de retener el entrecruzamiento interno de lo formal y del contenido en la experiencia del arte. Tal es el sentido de la no-distinción estética. En el análisis del concepto de intuitividad, he percibido la ocasión de volver a iluminar —a partir de las palabras, es decir, de la presentación lingüística, ya sea retórica o poéticamente— lo que en *Verdad y método* había expuesto como ontología de la imagen [12]. Allí, el arquetipo (*Urbild*) llega a su presentación, y ello precisamente porque no es una copia (*Abbild*) sino una imagen (*Bild*) real y efectiva. Lo mismo ocurre aquí con lo lingüístico. La historia que se narra, por muy realista que sea, o la situación evocada por un poema, no copia

---

[11] Sobre este concepto, véase *Wahheit und Methode, GW,* 1, pp. 122 ss.; trad.: pp. 162 ss.

[12] *GW,* 1, pp. 139 ss.; trad.: «La valencia ontológica de la imagen», pp. 182 ss.

nada de la realidad. Antes bien, lo presentado se eleva hasta una universalidad válida y una existencia permanente. Alcanza la dimensión de lo válido y lo verdadero precisamente porque no es una copia (*Abbild*). Es como una imagen (*Bild*) que tiene su propia elevación, y en tanto que poetización, tiene su propia libertad poética, en la cual pulsa muchas cosas innombrables. Así, la obra de arte posee una suerte de autocertificación; como, por lo demás, sólo la tiene el mito, en el cual, propiamente, no se cree, sino que se está dentro de su poder ontológico [13]. Así está el arte ahí: para el oyente, para el lector, el cantante, el actor y el espectador. La expresión inglesa *fiction* sugiere un concepto de realidad que asume una reivindicación ontológica semejante. Me parece que el equilibrio se vuelve a restablecer cuando introduzco para ello el concepto jurídico de representación (*Repräsentation*), propio tanto de la imagen como de la palabra poética.

[13] He tratado con más detalle el concepto de mito en el ensayo «Mythos und Vernunft,» *GW*, 8, pp. 163 ss.

11. Filosofía y poesía

Reina entre filosofía y poesía una cercanía enigmática que pasó a formar parte de la conciencia general con Herder y el Romanticismo alemán, sin encontrar siempre aprobación. Claro que eso podría considerarse una prueba de la pobreza de la era poshegeliana. La filosofía universitaria de los siglos XIX y XX no sólo perdió su rango a consecuencia de las invectivas de Schopen-hauer; sino también frente a grandes marginados y grandes escritores de la estirpe de un Kierkegaard o un Nietzsche, y más todavía, por el ensombrecimiento en que la dejaron las luminosas estrellas de la gran novela, en especial los franceses Stendhal, Balzac, Zola, y los rusos Gogol, Dostoievski y Tolstói. Acabó extraviándose por los campos de la investigación de Historia de la Filosofía, o defendiendo su carácter científico en una estéril problemática gnoseológica. Mas cuando, en nuestro siglo, la filosofía universitaria recuperó una cierta validez —mencionaré sólo los llamados filósofos de la existencia: Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel y, sobre todo, Martin Heidegger—, no ocurrió ello sin que se atreviese a surcar las regiones marginales del lenguaje poético, tropezando a menudo con una crítica acerba. El ropaje de profeta le queda mal al filósofo que quiera ser tomado en serio en la era de la ciencia. ¿Por qué dejar de lado los grandes logros de la Lógica moderna, que ha dado en los últimos cien años pasos inimaginables más allá de Aristóteles, y adentrarse cada vez más en la oscuridad de las sombras poéticas?

Y sin embargo, esta cercanía y lejanía, esta fecunda tensión entre filosofía y poesía, no es un problema sólo de ayer o antes de ayer: acompaña todo el camino del pensar occidental, que se diferencia de todo discurso de la sabiduría oriental porque tiene que sostener en sí esta tensión. Platón habla de la antigua discordia (*palaià diaforá*) entre poesía y filosofía, expulsa la poesía de su reino de las ideas y del bien y la acoge a la vez en sí mismo, narrador de mitos que sabe mezclar con sabiduría inimitable la solemnidad y la ironía, la lejanía del decir y la claridad del pensar. Asimismo, puede preguntarse el que quiera parcelar entre filosofía y poesía, entre imagen y concepto, qué es lo que unen en sí el Antiguo y el Nuevo Testamento, de un lado, y

el milenio de interpretación cristiana del mundo y de literatura universal, de otro.

Así, desde siempre ha constituido una pregunta por qué y de qué modo puede el lenguaje, *médium* único de lo pensado y lo poetizado, organizar esta comunidad y esta diferencia. Cierta-mente, no es en el uso cotidiano del lenguaje donde se muestra semejante afinidad, llegando incluso a convertirse en una interferencia. Es verdad que cualquier discurso tiene la facultad de evocar siempre a ambos, imagen y pensamiento. Pero el hablar del ser humano gana una precisión y univocidad plena de sentido en lo universal a partir de un contexto vital que alcanza su concreción por la situación y por aquel a quien se dirige el hablar. Por tanto, la palabra hablada en un contexto semejante de acción concreta no está (*steht*) por sí misma. No «está» en absoluto, sino que pasa por encima; hasta lo dicho. Incluso la fijación por escrito de un hablar semejante no cambia nada, aunque la tarea de comprensión de un texto así de desprendido de su contexto tenga sus propias dificultades hermenéuticas. En cambio, la palabra poética es tan capaz como la filosófica de estar, de erguirse (*stehen*), y de declararse a sí misma con una autoridad propia en el desprendimiento del texto en el que se articula. ¿Cómo puede el lenguaje hacer algo así?

Resulta indiscutible que el lenguaje, tal como lo encontramos en su uso diario, no es capaz de ello; pero también que no lo necesita. Ya se acerque al ideal de la designación unívoca de lo referido, ya se aleje mucho de él —piénsese en los discursos políticos, por ejemplo—, en todo caso no está por sí mismo, sino por algo que encontramos en la praxis de la experiencia vital o de la ciencia, y en la que se acreditan o fracasan las opiniones que se han manifestado. Las palabras no «están» por sí mismas. Es sólo el contexto de la vida el que —habladas o escritas— las hace cumplirse plenamente. En una ingeniosa comparación, Valéry —aludiendo, evidentemente, a las antiguas monedas de oro— diferenciaba la palabra poética frente al uso cotidiano del lenguaje: el último sería como la moneda de calderilla (o como nuestro papel moneda), que no posee el valor que simboliza; por el contrario, la célebre pieza de oro antigua, de antes de la primera guerra mundial, poseía el valor metálico correspondiente a lo inscrito en el cuño. Así, la palabra poética no es una mera indicación de otra cosa, sino que, como la moneda de oro, es lo que representa.

No conozco una manifestación semejante para la palabra del filósofo, si no es que se halla oculta en la célebre crítica de Platón a la escritura y a su impotencia para defenderse del abuso del que la utiliza. Pues esta crítica remite ya a un modo de ser del pensamiento filosófi-

co, la dialéctica del diálogo, que por su parte, está, se yergue por sí mismo, tanto que incluso pudo llegar a plantarse en la mímesis poética del diálogo platónico; un texto, desde luego, de índole muy particular, que enreda una y otra vez al lector en el diálogo que representa. Pues sólo se construye en el diálogo o en su silenciosa interiorización íntima, que llamamos pensar, filosofía. Filosofía, el esfuerzo infinito del concepto. Ella deja tras de sí el habla cotidiana, con sus opiniones (*doxai*) extendidas por acá y por allá. ¿No significa eso que deja la mera palabra tras de sí?

Así, la cercanía entre filosofía y poesía, que estriba en el desprendimiento, propio de ambas, del intercambio de palabras de la praxis y de las ciencias experimentales, parece acabar desmoronándose por completo en los extremos de la palabra que está erguida y que se disipa en lo indecible. Sin embargo, esta cercanía conserva su derecho y puede fundamentarse. A ella va dedicada la siguiente discusión.

Como una primera indicación para ello, puede servir el que el fundador de la filosofía fenomenológica, Edmund Husserl, queriendo contrarrestar todos los malentendidos naturalistas y psicologistas que el siglo XIX había extendido, desarrollara un método para autocomprensión de la esencia de la filosofía que él llamó *reducción eidética*: la experiencia de la realidad contingente queda metodológicamente excluida. Algo así ocurre *de facto* en todo filosofar efectivo. Pues sólo las estructuras esenciales apriorísticas de toda realidad constituyen, desde siempre, el reino del concepto o, según lo llamaba Platón, de las «ideas». Ahora bien, el que intente describir el enigmático carácter especial del arte, y con ello también, y sobre todo, de la poesía, no podrá evitar expresarse de un modo semejante. Hablará de sus tendencias idealizantes. Incluso si un artista sigue una dirección, todo lo rea- lista que se quiera —o al contrario, que aspire a la plena abstracción—, no negará la idealidad de su creación, que ésta se eleva hasta una realidad ideal, espiritual. Por eso Husserl, que profesaba como método de la filosofía la reducción eidética, la cual entraña la suspensión (*Aufhebung*) de toda posición de realidad, podía decir que en el ámbito del arte esta reducción eidética «está cumplida de un modo espontáneo». La puesta entre paréntesis de la «posición de realidad», la llamada *epoché*, siempre ha ocurrido ya allí donde se hace la experiencia del arte, igual que, de hecho, nadie tiene por real una pintura o una estatua, ni siquiera en el caso extremo de la pintura ilusionista, que todavía eleva la ilusión de realidad a la esfera de la idealidad poniendo en juego un estímulo estético. Piénsese, por ejemplo, en la bóveda de San Ignacio, en Roma, que ilustra muy bien este punto.

Así, allí donde el lenguaje es médium, se plantea la pregunta, que juega de un modo especial entre filosofía y las artes de la palabra, de cómo se comportan mutuamente estas dos formas eminentes, y a la vez contrarias, de lenguaje: el texto de la poesía, erguido en sí, y el lenguaje del concepto, que se suspende (*aufhebt*) a sí mismo y deja tras de sí todo acontecer.

Siguiendo un buen principio fenomenológico, vamos a abordar esta pregunta por los extremos, eligiendo, entonces, como puntos de partida el poema lírico y el concepto dialéctico. El poema lírico es un extremo porque él, sin lugar a dudas, implica del modo más puro la imposibilidad de desprender la obra de arte lingüística de su aparición lingüística original, como muestra la intraducibilidad de un poema lírico a otras lenguas. Dentro de la lírica, nos dirigiremos a su figura más radical, la *poésie pure*, según quedó configurada de un modo programático por Mallarmé. Ya la cuestión de la intraducibilidad —por negativa que pueda ser la respuesta— demuestra que, evidentemente, también en el caso extremo, en la musicalidad elevada al máximo de la palabra poética, se trata de la musicalidad del *lenguaje*. Lo que se construye como configuración poética es el equilibrio, constantemente regulado, de sonido y sentido. Siguiendo la analogía que sugería Heidegger al decir que un color nunca es tan color como cuando aparece en el cuadro de un gran pintor, una piedra nunca tan piedra como cuando está en la columna que sostiene el frontón de un templo griego —y cada uno de nosotros sabe que sólo el sonido de la música es absolutamente «sonido»—, se plantea la pregunta de qué significa que la palabra y el lenguaje, donde más palabra y lenguaje son, es en el poema. ¿Qué significa eso para la constitución ontológica del lenguaje poético? La estructuración de sonidos, rimas, ritmos, vocalización, asonancias, etc., forma los factores estabilizantes que recuperan la palabra cuyo eco se pierde indicando lejos de sí, para plantarla, hacerla estar por sí misma. Constituyen de este modo la unidad de la «conformación». Pero una conformación es, a la vez, lo que constituye la unidad del discurso. Eso significa que en el poema también están funcionando las otras estructuras lógico-gramaticales de un discurso con sentido, aunque puedan retroceder en favor de este momento constructivo de la conformación. Los medios sintácticos del lenguaje pueden ser empleados de un modo extremadamente económico. Merced a su estar-erguidas-para-sí, las palabras sueltas ganan en presencia y en fuerza de irradiación. Las connotaciones, que le dan a la palabra su plenitud de contenido, y más aún la gravitación semántica ínsita en cada palabra de por sí, de tal manera que su significado atrae muchas cosas, es decir, que sabe determinarse de un modo múltiple, pueden

ambas ponerse libremente en juego gracias a este carácter de sobredeterminación sintáctica. La multivocidad y oscuridad del texto que resulta de ello podrá ser la desesperación del intérprete, pero es un elemento estructural de esta poesía.

Todo ello vuelve a llevar el papel de la palabra en el discurso a su posibilidad más originaria: el *nombrar*. Con el nombrar se llama siempre algo a la presencia. Es cierto que una palabra suelta, como tal, nunca puede, sin la precisión del contexto, evocar la unidad de un sentido que sólo se produce en el todo del discurso. Y si además, como ocurre en el poema moderno, se rompe la unidad de la representación de la imagen y se abandona absolutamente toda actitud descriptiva —en favor de la sorprendente riqueza producida al relacionar lo que no está ligado ni tiene semejanzas—, puede uno preguntarse qué quieren decir realmente las palabras que están ahí nombrando. ¿Qué es lo que se nombra ahí? Ciertamente, esta lírica está en la línea sucesoria del poema barroco, pero, sin embargo, nos hace añorar de nuevo también el trasfondo unitario de una tradición común de cultura y de imágenes como la que se poseía en el Barroco. ¿Cómo debe formarse un todo a partir de figuras sonoras y jirones de sentido? Esto lleva al carácter hermético de la *poésie pure*.

Al fin y al cabo, el carácter hermético de una lírica semejante es una necesidad comprensible en la era de los medios de comunicación de masas. ¿Cómo, si no, ha de despegarse, la palabra de la marea de lo comunicado? ¿Cómo ha de congregar a su alrededor, si no es provocando un extrañamiento en unas expectativas demasiado manidas ante el discurso? Los bloques de palabras yuxtapuestos se van estratificando hasta el todo de la construcción, no sin destacar adrede los contornos de cada uno de estos bloques. Tanto es así, que algunos, en poemas muy modernos, llegan a rechazar categóricamente a veces la unidad de sentido del discurso, considerándola un requisito inadecuado. Yo opino que injustamente. Allí donde hay discurso, no se ha renunciado a la unidad de sentido. Sólo que está condensada de un modo complejo. Casi parece como si, efectivamente, no se debiera en absoluto poner a la vista por medio de la denominación las «cosas» que se han nombrado, ya que es seguro que el orden de palabras no puede someterse a la unidad del orden de los pensamientos ni fundirse en la unidad de una intuición. Y, sin embargo, es precisamente la intensidad de campo de las *palabras*, la tensión de sus energías sonoras y de sentido que se intercambian y encuentran, lo que forma el todo. Lo que las palabras evocan son intuiciones, visiones; se apilan, se cruzan, se suprimen y se anulan, pero intuiciones. No hay una palabra de un poema que no quiera decir lo que dice. Pero, a la vez, retrocede hacia sí mis-

ma, a fin de no escurrirse hacia la prosa del habla y su correspondiente retórica. Tal es la pretensión y la legitimación de la *poésie pure.*

Se comprende, entonces, que el caso extremo de la *poésie pure* permita describir también las otras formas del discurso poético. Hay toda una escala creciente de traducibilidad, que va desde el poema lírico, pasando por la epopeya y la tragedia —caso especial de la transición hacia la visibilidad: *metábasis eís állo génos*—, hasta la novela y la prosa más exigente. Aquí, por todas partes, no son sólo lo que arriba hemos llamado medios lingüísticos los que sostienen la estabilidad de la obra. Existe la recitación o el escenario. O hay un narrador, o incluso un autor que —como un orador— habla escribiendo. Precisamente por eso son estas formas más traducibles. Pero incluso dentro del género lírico hay formas como la canción, que comparte con el canto los medios estilísticos de la estrofa y el estribillo por ejemplo, o el poema comprometido políticamente, que utiliza las mismas formas, pero también otras pronunciadamente retóricas. No obstante, incluso aquí, considerado desde el modo de aparición lingüística, el caso de la *poésie pure* sigue siendo determinante, tanto, que el género lírico de la canción rara vez consiente una transmisión sin rupturas a la música, y donde menos, allí dónde más se yergue por sí mismo. Tiene, entonces, para decirlo con Hölderlin, hasta tal punto su propio «tono» que no se deja trasponer a otra melodía. Incluso para la poesía «comprometida» vale el mismo baremo. Tanto más en ella. Pues todo lo que lleva una buena intención, por ejemplo la poesía de guerra o la revolucionaria, se distingue claramente de lo que es «arte», tan sólo debido, como es evidente, a la densidad poética formal que le falta a lo que simplemente tiene una buena intención. En esto se basa también la simultaneidad de la poesía a través de los tiempos, su filtración a través de la distancia temporal, su renovación y su retorno continuados en el curso de los tiempos. A pesar de que se extinga todo lo que era relevante para su época —en el caso de la tragedia griega, incluso el acompañamiento coreográfico-musical— queda sólo el texto puro, porque, como figura lingüística, se yergue por sí mismo.

Pero ¿qué tiene eso que ver con la filosofía y con la cercanía de poema y pensamiento? ¿Qué es el lenguaje en la filosofía? Parece ahora razonable, siguiendo el mismo principio fenomenológico de los casos extremos, hacer de la dialéctica, en particular en su forma hegeliana, nuestro objeto. No cabe duda de que se trata ahora de una especie totalmente distinta de distanciamiento del habla cotidiana. No es que la prosa de ésta amenace con infiltrarse en el lenguaje del concepto, sino que la lógica de la proposición conduce al error. Por expresarlo con Hegel: «La forma de la proposición no es adecuada para expresar

verdades especulativas»[1]. Lo que Hegel describe con esta declaración no queda en absoluto restringido a la particularidad de su propio método dialéctico. Al contrario: con ello pone de manifiesto el rasgo común a todo filosofar —al menos desde el «giro platónico hacia los *lógoi*»—. Dentro de éste, constituye el método dialéctico de Hegel sólo una especie particular. La presuposición común a todo filosofar es ésta: la filosofía como tal no tiene ningún lenguaje que sea el adecuado a su misión. La forma de la proposición, la estructura lógica de la predicación, la asignación de un predicado a un sujeto dado es, ciertamente, inevitable, como en cualquier otro discurso. Pero ello comete el error de presuponer que el objeto de la filosofía estuviera ya dado y fuera conocido, como las cosas y los procesos observables del mundo. Pero la filosofía se mueve exclusivamente en el médium del concepto: «en ideas, por medio de las ideas, hacia las ideas» (Platón)[2]. La relación mutua entre los conceptos no se explicita en una «reflexión exterior» que tome como objetivo un concepto de sujeto de fuera, esto es, bajo éste o aquel «punto de vista», que uno elija. Hegel calificaba directamente esta «reflexión exterior» de «sofistería de la percepción», precisamente a causa de la arbitrariedad de apuntar a una cosa que queda declarada predicación de este o aquel atributo de un sujeto. Antes bien, el médium de la filosofía es la especulación, el reflejo mutuo de las determinaciones del pensamiento en el cual, y por el cual, el pensar de la cosa se mueve en sí mismo y se articula. En sí mismo, esto es, hacia el concepto, lo que se quiere decir en el pensar, en la totalidad y concreción que es: ser y espíritu. Hegel consideraba el *Parménides* platónico como la obra de arte más grande de la dialéctica antigua, justamente porque Platón demostraba en este escrito la imposibilidad de determinar una idea por sí misma, desprendida de la totalidad de las ideas; y Hegel reconoció, correctamente, que también la lógica aristotélica de la definición, instrumento de toda clasificación conceptual de la experiencia, encuentra sus límites en la auténtica dimensión de los principios filosóficos: estos son primeros, no clasificables, sino que sólo se puede acceder a ellos por una reflexión de otro tipo, que él, siguiendo a Platón, llamó *Nous*. Estas determinaciones «primeras» del pensamiento, trascendentales (es decir, que sobrepasan todo ámbito objetivo delimitable según el género), constitu-

---

[1] Cfr. *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 470 ss.; trad.: *VM*, pp. 552 ss., así como mi artículo «*Die Idee der Hegelschen Logik*», *GW*, 3, pp. 65-86; trad.: *La dialéctica de Hegel*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 75-107.

[2] *República*, 511*c*.

yen, a pesar de toda su multiplicidad, una unidad. Designándolas con un término singular, Hegel las llama «la categoría». Todas ellas son «definiciones de lo absoluto», no definiciones de cosas o ámbitos de cosas al estilo de la lógica clasificatoria de Aristóteles, según la cual la esencia de una cosa se determina por el concepto de género y diferencia específica, sino que son límite y limitan, en el amplio sentido literal de la palabra *hóros*. Son delimitaciones que se diferencian mutuamente dentro de la totalidad del concepto y que sólo todas juntas son toda la verdad del concepto. Tales proposiciones (*Sätze*) reflejan, por ende, la asunción (*Aufhebung*) de su propio ponerse (*setzen*) en sí mismas. Se llaman proposiciones especulativas, frases en el espejo. Igual que las sentencias de Heráclito, que, en una contraposición, dicen lo uno, lo único sabio[3]. Retienen en sí el pensamiento, lo vuelven a recuperar de toda aparición, de modo que se refleje «en sí mismo». El lenguaje de la filosofía es un lenguaje que se asume (*aufhebt*) a sí mismo: que no dice nada y, a la vez, va hacia el todo.

Al igual que el lenguaje de la *poésie pure*, que deja tras de sí a toda prosa (o, mejor dicho, todas las acostumbradas figuras de lo retórico), que es un caso límite y, a la vez, una medida, también la dialéctica hegeliana es un caso límite y un medida a la vez. El propio intento de Hegel de contener estas fronteras con una metodología cartesiana por medio de la continuada determinación del pensamiento, que se transmite dialécticamente, no deja de ser él mismo una mera aproximación, acaso limitada de modo semejante a la interpretación de cada poema. En todo caso, Hegel era perfectamente consciente de que el todo puro del pensamiento permanece como una tarea que nunca se puede cumplir del todo. Él mismo hablaba de las posibilidades de mejorar su lógica y con frecuencia hizo aparecer nuevas derivaciones dialécticas en textos suyos anteriores. El continuo del pensamiento es, como todo continuo, divisible hasta el infinito. ¿Y cómo es en la poesía? La tarea inalcanzable no es aquí sólo agotar interpretativamente una poesía; la idea de la *poésie pure* sigue siendo para el poetizar mismo una tarea que nunca se cumple del todo. Esto vale, en definitiva, para cada poema. Parece que el creador de la *poésie pure*, Mallarmé, sabía de esta analogía. En todo caso, sabemos que él dedicó años a un estudio intensivo de Hegel, y fue en las deliciosas conformaciones de su poesía donde capturó en la palabra el encuentro con la nada y la evocación de lo absoluto. ¿Darse, sustraerse? Parece que tanto para el poeta como para el filósofo, desde Platón

[3] Véanse mis estudios sobre Heráclito en *GW*, pp. 43-82.

hasta Heidegger, reina la misma dialéctica de descubrimiento y sustraimiento en el misterio del lenguaje.

Ambos modos de discurso, el poético y el filosófico, comparten pues un rasgo común: no pueden ser «falsos». Pues no está dada ninguna regla exterior a ellos con la que medirlos, a la que ellos pudieran corresponder. Y, sin embargo, son cualquier otra cosa que arbitrarios. Son una especie única de atrevimiento: pueden perderse a sí mismos. En ambos casos, esto no ocurre porque falte una correspondencia con la cosa, sino que la palabra se queda «vacía». En el caso de la poesía, eso significa que, en vez de sonar por sí misma, la palabra hace sonar, ya sea otra poesía, ya sea la retórica de la vida cotidiana. En el caso de la filosofía, significa que el discurso filosófico se queda estancado en meras argumentaciones formales o decae en una sofistería huera.

En ambas formas de decadencia del lenguaje, la del poema que no lo es porque no tiene un tono propio, y la de la fórmula huera del pensar que no llega a la cosa, la palabra se pierde a sí misma. Donde se cumple, es decir, donde se vuelve lenguaje, hemos de tomar la palabra.

12. Filosofía y literatura

De entre los fenómenos lingüísticos, la obra de arte literaria posee una relación privilegiada hacia la interpretación, colocándose con ello muy cerca de la filosofía; esto es algo que, me parece, puede demostrarse con medios fenomenológicos. Para persuadirse de ello, es preciso partir de que el interpretar no llegó a ocupar una posición central sino en los desarrollos más tardíos de la investigación fenomenológica. Para Husserl, el concebir-algo-como-algo, o incluso el juzgarlo o tratarlo por su significado, por su valor, era una de las formas más altas de actividad espiritual, la cual se construye sobre el estrato fenoménico fundamental de la percepción sensorial.

En este sentido, para Husserl, la dimensión hermenéutica llega sólo más tarde. Según él, lo primero era el dato vivo y corporal del objeto de percepción en la percepción «pura». Es cierto que, en su meticuloso trabajo descriptivo, Husserl mismo se comportaba de un modo absolutamente hermenéutico, y su esfuerzo, dentro de horizontes cada vez más amplios, con una precisión cada vez más elevada, estaba dirigido constantemente a la tarea de «interpretar» *(auslegen)* los fenómenos. Pero nunca se paró a reflexionar hasta qué punto el concepto de fenómeno mismo se halla entretejido con el «interpretar». Eso es algo que hacemos desde Heidegger. Fue éste quien nos mostró que el arranque fenomenológico de Husserl guarda oculto un prejuicio dogmático. Ya Scheler, cuyo inquieto espíritu había elaborado motivos de Nietzsche y del pragmatismo americano, así como los resultados de la moderna investigación sensorial, enseñaba que no hay ninguna percepción pura. La percepción «pura», «igual a los estímulos», es una abstracción, el «nivel más bajo», por así decirlo, de toda orientación vivida en el mundo. El gran mérito de Heidegger fue mostrar que esta abstracción de la plena concreción de la vida vivida es, ciertamente, una de las presuposiciones fundamentales para la «objetividad» de la investigación científica, pero que, sin embargo, lleva consigo un prejuicio «ontológico» que puede verse a través de la historia de la metafísica. Ya el pragmatismo americano —y, de otro modo, la psicología de la *Gestalt*— había conver-

tido en objeto de su estudio el hecho mismo de que encontramos el percibir en conexión con un contexto de vida pragmático y, en este sentido, el fenómeno primario siempre es el ver-algo-como-algo y no la percepción sensorial, la cual supuestamente incluye el dato puro del objeto. Todo ver empieza siempre por ser un «concebir como». Pero lo que sólo a partir de Heidegger hemos llegado a ver es que era la herencia metafísica de los griegos la que ponía de manifiesto el dogmatismo de la «percepción pura», poniendo en aprietos nuestra teoría del conocimiento.

El que Heidegger pudiera llegar a esa radical intelección se debe a la peculiar coincidencia de que hubiese pasado a la vez por la escuela de Husserl y por la de Aristóteles. A diferencia de los otros fenomenólogos, y sobre todo, a diferencia del neokantismo, que por entonces, en mi juventud, dominaba por completo la escena alemana, Heidegger, preparado por su origen y su educación, apoyado por la sana fuerza de su pensamiento, y estimulado por la gran calidad de sus profesores en la facultad de Teología de Friburgo, había alcanzado una comprensión radical, concreta y nueva, de Aristóteles. Eso había de hacer época. Yo mismo procedo de la escuela neokantiana de Marburgo. Allí, a Aristóteles no se le tenía en nada. Hermann Cohen tenía una expresión particularmente drástica para decir cómo apreciaba a Aristóteles: «Aristóteles era un boticario [...]». Con ello quería decir que Aristóteles había sido un pensador que meramente clasificaba, igual que un boticario tiene sus cajones, sus frascos y sus vasos, sobre los que pega siempre una etiqueta. Desde luego, no era ésa precisamente la intelección más profunda de la contribución de Aristóteles al pensamiento filosófico de la humanidad.

Heidegger lo sabía mejor, y amaba bañarse en las «aguas ferruginosas» del pensamiento aristotélico. Y él nos enseñó, entonces, que ya en el comienzo de Husserl, con la llamada percepción pura, seguía operando, sin que se fuera consciente de ello, el pensamiento griego, aristotélico, perturbando el giro fenomenológico «a las cosas mismas». En el giro de la sustancia hacia el sujeto que tiene lugar en la filosofía occidental, la herencia griega se expresa incluso dentro de lo lingüístico. «Sustancia» y «sujeto» son dos traducciones posibles para *hypókeimenon* y *ousía*. Propiamente, ambas dicen lo mismo: lo que está debajo, lo que subyace, lo que existe y permanece siempre inalterable en todos los cambios de los accidentes, en todos los cambios de los fenómenos. De algún modo, el camino entero del pensar occidental se halla condensado en este hecho terminológico. Hoy ya en absotulo notamos, cuando decimos *sujeto*, que con ello tenemos a la vista un caso especial del subyacer algo permanente frente a lo cambiante, un

caso especial de sustancia, a saber, el caso de la conciencia, en la cual van cambiando todas sus representaciones, todas sus «ideas», permaneciendo, sin embargo, «ella misma» y siendo, en este sentido, autoconciencia. Recordaré ese célebre giro kantiano, esa palabra mágica con cuyo misterioso sonido, en realidad, nada puede imaginarse ningún principiante de la filosofía: la síntesis trascendental de la apercepción, expresión técnica de Kant para el simple hecho de que el «yo pienso» tiene que poder acompañar todas mis representaciones. No puede haber ninguna representación que no sea la representación de aquel que la tiene. Sólo con la aplicación kantiana del concepto de sujeto comienza la diferenciación semántica entra sustancia y sujeto. A partir de entonces, toda la filosofía moderna está marcada por la estructura de reflexión de la subjetividad.

Lo que Heidegger reconocía con ello es que entre el lenguaje conceptual de los griegos, que desarrollaron su experiencia del mundo como física y como metafísica, con la mirada puesta, por lo tanto, en el cosmos, y nuestro propio moderno experimentar el mundo, formado y determinado esencialmente por el cristianismo, existe una profunda tensión, en tanto en cuanto el alma, el corazón, la interioridad, la autoconciencia, o acaso algo más profundamente enraizado aun que la autoconciencia, determinan nuestra propia comprensión del ser-ahí, la pregunta por el ser histórico-finito que somos. De hecho, Heidegger vio, correctamente en mi opinión, que la dimensión en que se alojan estas cuestiones humanas no se restringe a la fascinante pregunta por el todo de lo que es. Sin duda, también hoy tenemos todos la experiencia de que casi nada es tan popular en la filosofía —y eso quiere decir: puede interesar a todo el mundo— como las cuestiones cosmológicas. Eso sigue siendo verdad. Pero es igualmente verdad que la orientación cosmológica fundamental de los griegos, así como la transmisión a nuestra tradición cultural cristiana de los conceptos desarrollados para ese planteamiento cosmológico de los griegos, representa una problemática que nos concierne a todos en lo más profundo. Para decirlo de una forma plástica: la segura y fiable existencia del universo, cuya permanencia veía garantizada Aristóteles en que él creía haber demostrado, por la fuerza de su argumentación conceptual, que era increado e indestructible, resulta acallada por la pregunta del ser humano por su propio ser-ahí finito y por su futuro. Fue el descubrimiento judeo-cristiano de la preeminencia del futuro, la escatología y su promesa, lo que abrió en la comprensión del mundo una nueva dimensión que para los griegos sólo existía de un modo marginal: la dimensión de la historia. Que la historia no es sólo historias, cosas que se cuentan porque hayan pasado y porque tengan interés como desti-

nos humanos, sino que la historia determina la marcha del género humano a través de los tiempos, incluso si es en la figura de una Historia Sagrada y la espera de la salvación, es algo que ha llevado a primer plano un aspecto diferente de la experiencia humana: la esperanza. La historia entera del pensar occidental está atravesada por la tensión entre esta experiencia humana que se despliega históricamente, orientándose hacia el futuro, y una formación conceptual que había sido creada a propósito del cosmos. Esta tensión penetra toda la metafísica hasta Hegel, y cuando esta tradición se disuelve, sigue expresándose lo mismo por la tensísima contraposición entre los conceptos de conciencia y autoconciencia, de un lado, y el de historicidad, de otro. Conocemos esto como el problema del historicismo, el cual dominó la historia del —románticamente determinado— modo de pensar posromántico de finales del siglo XIX. Me parece que hasta Heidegger no se llegó a vislumbrar una solución de este problema. Él —a mí y a otros muchos— nos abrió los ojos, por así decirlo, mostrándonos que los conceptos en los que pensamos ya han pensado siempre por nosotros. Dicho de otro modo: que la conceptualidad en la que intentamos prender nuestros pensamientos, marca de antemano y predetermina lo que podamos asir desde nuestra propia experiencia del pensar. Para el problema del historicismo, eso significaba preguntar críticamente qué había detrás de él, en tanto en cuanto ya no eran el sujeto, el objeto, la conciencia y la autoconciencia los que ocupaban la posición central, sino la temporalidad de la comprensión, del comprenderse-hacia-algo (*sich-auf-etwas-verstehen*) y del comprenderse-como-algo (*sich-als-etwas-verstehen*). En verdad, eso significaba que la fenomenología se había vuelto más fenomenológica, en tanto que no arrancaba del «dato», del «objeto» de la supuesta percepción «pura», sino del compromiso con la experiencia práctica de la vida, que es siempre histórico-temporal.

Esta introducción, trazada a grandes rasgos, quería solamente hacer ver el significado filosófico de la «hermenéutica» y preparar la pregunta de qué es literatura y qué significa literatura (en el sentido de arte del lenguaje) para la filosofía. En mis propios trabajos, yo he seguido articulando en una dirección determinada la dimensión hermenéutica del comprender-algo-como-algo y del comprenderse-hacia-algo, esa futuridad esencial que somos, el carácter de proyecto hacia el que vivimos (Bloch le llamaba el principio esperanza). He partido de la sencilla intelección de que sólo comprendemos lo que comprendamos como respuesta a una pregunta [1]. El sentido de esta constata-

[1] *Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 368 ss.; trad.: *VM,* p. 439.

ción está precisamente en que tenemos primero que haber entendido la pregunta, antes de darle una respuesta o de que podamos entender algo como respuesta a ella. A todo el mundo le ha pasado que se le pregunte algo y no sepa contestar porque no entiende qué es lo que el otro quiere saber. Lo más natural es responder con otra pregunta: ¿por qué lo preguntas? Sólo cuando sepa por qué el otro pregunta —qué es lo que en realidad quiere saber—, podré responderle. Por muy obvia que parezca, esta descripción contiene una dialéctica realmente abismal. ¿Quién hace la primera pregunta? ¿Quién entiende esa pregunta de modo que la pueda responder «correctamente»; esto es, decir realmente lo que él mismo quiere decir?— La dialéctica de pregunta y respuesta consiste en que, en verdad, cada pregunta vuelve a ser ella misma una respuesta que motiva una nueva pregunta. De este modo, el proceso de preguntar y responder apunta a la estructura fundamental de la comunicación humana, la constitución originaria del diálogo. Ella es el fenómeno nuclear del comprender humano.

¿Qué pasa entonces en el caso de la obra de arte literaria? ¿Qué significa en ella *comprender*? Cuando leo una frase en un tratado, en algún texto científico o en una carta, es fácil decir lo que significa *comprender*, a saber, que sé qué es lo que el otro quiere decir. He comprendido la pregunta en la cual lo dicho gana su significado. Este modelo de pregunta y respuesta caracteriza todo nuestro conocimiento, tanto en la ciencia como en la vida práctica. Pero ¿cómo es en el arte de la lengua, cuyas obras, en un sentido eminente, llamamos literatura? Quisiera preparar la pregunta en tres pasos.

1. ¿No resulta curioso que califiquemos la mayoría de las obras maestras del arte de la palabra desde el punto de vista de la escritura? El «estar escrito» forma el trasfondo de la palabra *literatura*. Pero, entonces, ¿qué es lo que hace significativo al estar escrito frente a la originariedad del estar hablado? ¿Cómo es que puede ocurrir, como de hecho ocurre, que la literatura se convierta directamente en un concepto de valor, de modo que de un mal poema, por ejemplo, decimos que no es literatura, o al revés, de una obra maestra de la prosa científica decimos que es verdaderamente literatura? ¿Cómo se llega a ello, y qué significa que, aquí, lo escrito quede colocado en el rango supremo? Recuérdese la historia que Sócrates narra en el Fedro, cómo Theut inventa la escritura y se la presenta al rey egipcio, alabándola como un invento de enorme valor para la humanidad, puesto que fortalecería infinitamente la memoria de los hombres. Pero el sabio rey de los egipcios le replicó: lo que tú has inventado no fortalecerá la memoria, sino que resultará en un debilitamiento de la memoria. Sócrates, pues, no veía en la escritura un progreso, y mucho menos pudo llegar

a pensar que la palabra hablada pudiera ser rebasada, por así decirlo, por algo más elevado. Antes bien, veía él lo escrito como algo puesto a merced de la prostitución, del abuso y de la tergiversación. La autenticidad, el carácter más propio del intercambio vinculativo de la conversación, se pierde en algo de lo que hay que dudar. La escritura queda aquí caracterizada porque, a diferencia del habla, no puede ayudarse a sí misma. El autor queda a merced del lector, mientras que en el intercambio vivo de la conversación puede enderezar cualquier malentendido o abuso del discurso por medio de la réplica. Es ésta una idea que Platón volvió a fundamentar expresamente en la célebre Carta VII [2]. En ella, llega hasta el punto de decir que habría que estar abandonado de todos los dioses para creer que fuera posible depositar en la forma escrita lo efectivamente esencial y verdadero.

2. En cualquier caso, la escritura significa la pérdida de la inmediatez del habla. Falta en todo lo escrito la modulación, los gestos, la entonación... Todos conocemos el problema que supone leer en voz alta [3]. Es una de las experiencias normales en la clase: cuando un alumno tiene que leer una frase que no ha entendido, tampoco se le entiende a él. Sólo puede comprenderse cuando uno lee como si hablase, es decir, cuando lee en voz alta de tal modo que no sea ya un, llamémoslo así, desenrollar deletreando las palabras, una detrás de otra, sino cuando discurre como el proceso vivo del hablar, en el cual, como decimos en una bonita expresión alemana, una palabra da la siguiente. Esto puede verse claro todavía en otra experiencia. Al actor que no sea muy bueno se le reconoce infaliblemente porque siempre empieza a hablar un segundo demasiado pronto, y se tiene después la sensación de que está siempre leyendo algo, y no que realmente hable. De hecho, es éste un fenómeno hermenéutico de gran interés. Fue en el siglo XVIII, en la época del pietismo, cuando por primera vez se prestó atención a la prédica en el contexto de la hermenéutica. La transición posterior de la lectura en voz alta a la lectura en silencio marcaría entonces una nueva fase, que crearía nuevas condiciones, tanto para el arte de escribir como para la lectura. El análisis de estilo de la «literatura» debería tener esto en cuenta. En cualquier caso, este estado de cosas muestra que la escritura significa una disminución.

3. Por otro lado, la escritura no deja de tener una autenticidad sorprendente. Uno se hace entregar algo por escrito cuando quiere estar cierto de lo dicho, y se cree antes lo que está dicho por escrito. ¡Y que sea

---

[2] Cfr. «Dialektik und Sophistik im Siebenten Brief», *GW*, 6, pp. 90-110.

[3] Cfr. «Stimme und Sprache» y «Hören-Sehen-lesen», *GW*, 8, pp. 258-279.

realmente posible alcanzar el sentido pleno de lo dicho por la comunicación de palabras en la forma congelada de la escritura, hasta tal punto que, por medio de la escritura, lo dicho esté otra vez totalmente «ahí»! Vuelve a hablar en su sentido pleno cuando uno lo lee. Pero qué cosa sea leer, y cómo tiene lugar la lectura, me parece ser todavía una de las cosas más oscuras y más necesitadas de un análisis fenomenológico.

Al definir *leer* diciendo que es lo que vuelve a hacer hablar la lengua fijada por escrito, se gana un concepto amplísimo de literatura y de texto. En cualquier caso, el paso a través de la escritura significa un desprendimiento del acontecer lingüístico originario. Pero lo que distinguimos como literatura, y más que nada la obra de arte literaria, no debe determinarse sólo negativamente. La fijación de la palabra hablada no es solamente un constante debilitamiento de ésta en cuanto a su fuerza de comunicación. La literatura y, sobre todo, la obra de arte lingüística es, antes bien, una palabra dispuesta para ser leída correctamente desde sí misma. De ahí que la fijación escrita se modifique según las condiciones en las que se necesite lo escrito. Tendremos, entonces, que distinguir: las notas que se toman para uso propio, cuya utilización presupone la memoria; después, la carta, que, por su parte, determinada por su destinatario, puede suponer ciertas condiciones de comprensión; y, por último, todas las diferentes formas de publicación que interesan a un lector indeterminado. Para que en tales casos se cumpla la intención comunicativa, se precisa, más o menos, de un arte de escribir. En todos los casos, la escritura comunica la intención del hablar en tanto en cuanto se aspire con ella a la transmisión de un contenido fijable. De ahí que todas estas formas de escritura lleven a cabo el desprendimiento del acto de habla primitivo y no remitan primariamente de vuelta al hablante, sino a lo que él ha querido decir (*Gemeint*). De ahí que a toda escritura le sea propia una especie de idealidad[4].

No conozco otra palabra para ella que la que introdujera Platón. Esta palabra es utilizable también en el modo de ser de lo matemático sin implicar con ello la teoría de las ideas de Platón. En cuanto que su contenido se puede volver a reproducir desprendido de la concreción del acto de habla, la «idealidad» no le corresponde, en verdad, solamente a la escritura, sino también al hablar y el oír originarios. Lo ideal-idéntico se muestra en que semejante reproducción es posible y en que puede ser más o menos adecuada. Lo mismo vale también para la lectura. Sólo porque el texto está ahí para nosotros en idealidad

---

[4] Cfr. *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 393 ss.; trad.: *VM*, pp. 468 ss.

pura, nos es posible decir, cuando alguien está leyendo en voz alta, si lo hace bien o mal. Un texto bien leído, entonces, lo es con comprensión y, por lo tanto, comprensible. Un texto mal leído no puede entenderlo nadie.

Pero ahora, cuando se trata de un texto literario en el sentido de la obra de arte lingüística, tiene lugar una importante modificación. No se trata ya de entender algo que se haya querido decir (*Gemeinte*), sino precisamente de consumarlo también en su manifestación lingüística. En este caso, la palabra fijada literariamente está dispuesta para ser oída. Esto puede observarse bien en la —hoy día tan discutida— *oral poetry*: la codificación de la tradición épica o lírica que vive en las «canciones» se halla dispuesta ya en las cualidades que se aprenden de memoria de una conformacion lingüística semejante. Otro caso extremo lo tenemos allí donde ya no se halla supuesta ninguna lectura en voz alta, sino sólo la lectura por sí misma, en silencio. Pero también en este caso, cuando se trata de una obra de arte literaria, se espera algo más que la mera transmisión de un contenido abstraíble. La manifestación lingüística debe ser igualmente transmitida, pero, ciertamente, no la del acto de habla originario. Antes bien, esta transmisión también presupone el desprendimiento del hablar originario, y participa de la idealidad que es propia de toda escritura, de toda literatura y de todo texto. Para ver esto de un modo intuitivo y concreto, piénsese en cómo se siente uno cuando oye a alguien leer unos versos o una prosa por los que tenga un cariño especial y que tenga grabados en el oído, incluso si es el poeta mismo quien lee. Quiero suponer que sabe hacerlo bien, cosa que no tiene por qué ser así. Un buen poeta no siempre es un buen orador. Pero también en este caso se experimenta algo parecido a un susto. ¿Por qué tiene precisamente esa voz? ¿Por qué escande sus versos, los acentúa y los modula, precisamente así, con ese ritmo, y no justamente como yo lo tengo en el oído? Incluso si le concedo que acentúa correctamente y que recita con sentido de la estructura sonora su propia creación literaria, sigue habiendo un momento de contingencia, algo inesencial, que parece tapar lo que a mí me parece esencial. Mi tesis es, entonces, que la obra de arte literaria tiene, más o menos, su existencia para el oído interior. El oído interior percibe la conformación lingüística ideal, algo que nadie podrá oír nunca. Pues la conformación lingüística ideal exige de la voz humana algo inalcanzable, y ése es precisamente el modo de ser de un texto literario[5]. Naturalmente, esta idealidad se hace valer

[5] Cfr. «Text und Interpretation», *GW*, 2, pp. 330-360, así como «Zwischen

también cuando uno mismo intenta leer algo en voz alta o hablar para sí. Con nuestra propia voz y el grado en que alcanza su modulación y su acentuación, somos igualmente contingentes para nosotros.

¿A dónde hemos ido a parar de golpe? ¡A una escritura que está por delante del lenguaje, por delante de un modo inalcanzable! La literatura no se queda inevitablemente por detrás del lenguaje, como podría parecer en un primer acceso a la escritura. Antes bien, la literatura es, ciertamente, obra de arte lingüística, pero como tal, algo escrito que queda por delante de toda posible fonación. Naturalmente, no quiere esto decir que no se deba leer la poesía también en voz alta. Eso depende de qué clase de literatura sea. La epopeya en verso exige más «recitación» que la novela. La pieza de «teatro» insta en todo caso hacia el escenario; pero incluso cuando está pensada sólo para ser leída, y no para las tablas, acabará existiendo sólo como leída en voz alta. Sin embargo, estoy persuadido de que hay una gran literatura que no se puede leer en voz alta, porque en ella, el hablar tendría que ser un hablar-hacia-dentro-de-mí, sobre todo en la lírica. Yo diría, por ejemplo, que Rilke es un poeta tal que demanda más meditación que recitación. Mientras que, a la inversa, diría que en la lengua alemana, por ejemplo, Schiller, Goethe o George son ejemplos de un arte lingüístico que se desearía hacer oír como la música; aun cuando esto permanezca siempre como una tarea infinita que, como hemos mostrado, nunca puede resolverse idealmente del todo, tal como el oído «interior» quisiera. Sin embargo, lo común a toda literatura reside evidentemente en que, en cualquier caso, el que escribe mismo desaparece, porque ha determinado la manifestación lingüística según la idea de un modo tan pleno que ya no se le puede añadir nada: todo está en las palabras del texto, tal y como éste aparece como texto. A eso le llamamos el arte de escribir.

Por sí mismo, resulta trivial decir que el arte de escribir pertenece a toda obra de arte literaria. Pero ¿en qué consiste ese arte? Pues de «arte» hablamos también en todas las aproximaciones posibles, por ejemplo, en la narración oral tanto como en la escrita. ¿Qué es lo que ha pasado cuando le llamamos a algo poema o poesía? ¿Qué salto cualitativo se ha dado ahí? A mí me parece que la lingüística del texto de hoy no pregunta lo suficiente esta pregunta (por ejemplo, Ricoeur o Derrida).

Phänomenologie und Dialektik», ibíd., pp. 17 ss.; trad.: «Texto e intepretación», *VM*, 2, pp. 319-348; y «Entre fenomenología y dialéctica», ibíd., pp. 24 ss.

Aquí se ha de distinguir, dentro del concepto de *texto*, un sentido más amplio y otro más estrecho. El concepto de *texto* es él mismo un concepto hermenéutico. Invocamos el texto cuando no somos capaces de seguir una interpretación dada. Y, a la inversa, nunca nos quedamos prendidos en la mera «letra» cuando «comprendemos»: la contraposición entre *spiritus* y *littera* queda suspendida en el «comprender». En esta medida, el *texto* está referido también al «comprender» en el concepto más amplio, y es también susceptible de «interpretación». Pero un texto que sea una obra de arte literaria me parece un texto en sentido eminente, y no es sólo que sea susceptible de interpretación, sino que la necesita. Tal vez pueda dar un primer paso para fundamentar esta tesis diciendo que la primera experiencia que hacemos con la «literatura» es que en su manifestación lingüística no queda, como es habitual, lo lingüístico rebasado y dejado atrás por la comprensión. Hay una comparación muy plástica, en la cual Paul Valéry presenta la diferencia entre la palabra poética y la palabra del habla cotidiana como la diferencia entre la moneda de oro de antaño y el billete de hoy. En la escuela, todavía aprendíamos que si coges un martillo y te pones a dar golpes encima de una pieza de oro de veinte marcos hasta que deje de verse el cuño, y después te vas a un joyero, te volvía él a dar veinte marcos. La moneda tenía el valor de su contenido, no era sólo que lo pusiese encima. Y eso es un poema: lenguaje que no sólo significa, sino que es aquello que significa. El billete de hoy ya no tiene valor, sólo significa algo como el papel que es, pudiendo así ejercer su función comercial.

De la palabra dicha en el habla cotidiana y que funciona de un modo meramente comunicativo, puede decirse igualmente que sólo significa algo, y que no es nada por sí misma. Eso quiere decir: estoy siempre en lo que se me dice y comunica ahí. Cuando recibo una carta, la leo y ya ha cumplido su función. Hay personas que rompen las cartas nada más leerlas. Se expresa en ello algo que pertenece a la esencia de semejante comunicación lingüística: que ya ha hecho lo suyo cuando se la ha recibido. Todos sabemos, en cambio, que un poema, por ejemplo, no queda despachado porque lo sepamos. «Ya lo conozco»; nadie dirá algo así de un buen poema para darse luego la vuelta. Ocurre al contrario: cuanto mejor lo conozco, tanto más lo entiendo. Y eso quiere decir: tanto más lo interpreto, lo despliego (*auslege*) y repliego (*zusammenlege*); e, incluso, si me lo sé de memoria, hasta el fondo, tanto más me dice un poema verdaderamente bueno. No se hace más pobre, sino más rico. Conocemos esto también en otros dominios del arte. La distinción característica de las obras de arte es que se presentan así, y es por eso que nos demoramos en ellas. La experien-

cia de lo bello —nadie lo ha descrito tan bien como Kant en la *Crítica del Juicio*— significa una animación de todo nuestro sentimiento vital. De una colección de grandes obras de artes plásticas, de un teatro o de una sala de conciertos se sale con una elevación del entero sentimiento vital. El encuentro con una gran obra de arte es siempre, diría yo, como un diálogo fecundo, un preguntar y un responder, o un ser preguntado y tener que responder; un diálogo verdadero, del cual algo ha salido y «permanece».

Particularmente para la obra de arte literaria puede mostrarse esto fácilmente. Por razones metodológicas, quisiera elegir aquí una orientación distinta de la de Ingarden, aunque precisamente las investigaciones de Ingarden a propósito de la novela hayan resultado muy fértiles[6]. La novela, sin embargo, me parece un género tardío dentro de la literatura, y representa una forma mixta en la que no pueden leerse tan claramente las funciones esenciales de la palabra poética. Por eso, elegiré el poema lírico, que en su forma más extrema, el ideal mallarmeano de la *poésie pure*, ha dejado tras de sí casi todas las formas de la retórica, esto es, del uso del habla cotidiana. Los medios de la gramática y de la sintaxis se aplican del modo más parco posible. En el fondo, todo queda confiado a la fuerza gravitatoria de las palabras, de tal modo que el movimiento sonoro y el movimiento de sentido del todo lingüístico se juntan en una unidad estructural indisoluble. No debe ignorarse que precisamente también los significados de las palabras y el sentido de la declaración al que ellas apuntan participan en la unidad estructural de la conformación literaria. Me parece que aquí se halla un punto débil de los importantes logros de los estructuralistas: en el campo de la literatura, y en su comprensible reacción frente al extendido y prosaico modo de leer la poesía, y el no menos extendido modo intelectual de comprenderla, dejan en la penumbra la melodía de sentido de la poesía, y se dirigen de un modo demasiado unilateral sólo a la estructuración sonora. Hay aquí para la escuela de Roman Jakobson un peligro que él mismo, probablemente, no negaría[7]. También depende, en verdad, del movimiento de sentido, incluso cuando ese movimiento parece aun tan lejano de una comprensibilidad explícita.

A mi parecer, se están generalizando aquí algunas malas confusiones. Desde el famoso libro de Hugo Friedrich[8], incluso conocedo-

---

[6] Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk* (1931).

[7] Cfr. *Laudatio auf* Roman Jakobson, en R. Jakobson, H.-G. Gadamer y E. Holenstein, *Das Erbe Hegels II*, Fráncfort, 1984.

[8] Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek, Hamburgo, 1956.

res de primera categoría defienden que la literatura moderna es incomprensible, y no realizan la consecuencia de que, con ello, tienen que renegar de su carácter lingüístico. Siempre se comprende algo, y comprender quiere decir siempre ganar una cierta familiaridad con lo que tiene sentido. Es cierto que hay grados diversos de familiaridad, por ejemplo, con eso que se podría llamar «leyenda» (*Sage*). Un mito tan tenaz, expuesto de un modo tan poco habitual como el de Hölderlin en sus himnos tardíos[9], aparecía ante sus mismos contemporáneos, acostumbrados a la tradición cristiano-humanista, incluso ante sus amigos entre los poetas románticos, que proclamaban una nueva «mitología estética», como el nacimiento de un desvarío incomprensible. Además, el arte del siglo XX no se alimenta ya de una tradición mítica vinculante, y no es comprendido en el sentido en el que se comprende desde sí misma una tradición mítica viva. Pero el lenguaje sí lo está, y el habla lo está, y hay algo que es dicho, y según como se diga estará ahí: leyenda (*Sage*) que dice mucho. Bien puede ser cierto que ocurra todavía más que antes que no seamos capaces de atrapar lo dicho en el lenguaje del comprender conceptual. No hay nada en ello por reconocer, nada que conociéramos de antes y supiéramos mostrar o decir a otros. Pero, sin embargo, al final, alcanza algo así como una identidad hermenéutica. Empieza a hablar.

Sería preciso un estudio más detallado para analizar la fuerza evocativa del lenguaje poético, provocada por el sonido y el significado. Hay ese primer estrato del significado de la palabra, que entra en juego con la vinculación lingüística como tal y que Husserl describió por medio del concepto de «intención» y de «cumplimiento» (*Erfüllung*). En la creación de imágenes, le corresponde el aspecto iconográfico, y en otros géneros artísticos debe de haber algo parecido. Piénsese en el cisne de Pavlova para la danza, o en la llamada música programática, donde puede reconocerse algo comparable. Un segundo estrato es lo que Roman Ingarden ha destacado en la novela como el carácter esquemático del lenguaje. Un esquema se rellena de modo variable, aun cuando el texto, en cuanto conformación lingüística, sea uno y él mismo. Y tanto es así que el texto mismo, en la mejor traducción, pierde su fuerza evocativa. Finalmente, se podría distinguir un tercer estrato, en el cual se culmina la evocación lingüística. Es lo que, en otros contextos, he llamado la anticipación de la perfección[10], y forma par-

[9] Cfr. mis estudios *Hölderlin und die Antike* y *Hölderlin und das Zukunftige*, *GW*, 9, pp. 1-38.

[10] Cfr. *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 299 ss.; trad.: *VM*, pp. 363 ss., y *GW*, 2, pp. 17 ss.; trad.: *VM*, 2, pp. 67 ss.

te de toda captación del sentido. En la realización específicamente poética, esta anticipación se culmina al hacer del poema un dictado que ya no puede sino aceptarse.

Cabe preguntarse si estos tres estratos son distinguibles en todos los géneros artísticos: especialmente cuando se renuncia a lo mimético y al concepto de copia [11]. Lo que queda, en todo caso, es que en la obra de arte lingüística hay implicado un primer plano —que no se encuentra en ninguna otra arte— de signos con significado y de sentido lingüístico. Cabe además preguntarse si para rellenar el esquema de la obra de arte lingüística, se encuentra algo parecido en los demás géneros artísticos. Algo así como si la música que ejecuta un texto con notas no fuera entendida tanto como reproducción —del mismo modo que si en el teatro literario, por ejemplo, quisiera considerarse el caso de la reproducción como dado—, sino como la ejecución de meras indicaciones para la acción, las cuales consintieran un relleno libre dentro de lo previamente señalado. Es verdad que en la música existen claras diferencias entre el texto con notas que hay que ejecutar y las libertades particulares de la «pausa» o de las llamadas «notas de adorno». También hay buenas razones para contar a la música y al teatro entre las artes reproductivas: hay un nuevo material de realidad en el cual la obra tiene su ejecución como una y la misma de idéntico modo para todos. «Leer», en cambio, no es una ejecución teatral interior, sino que se corresponde primerísimamente con el activo acompañar del espectador o del oyente de una ejecución. La imaginación de ambos actúa para rellenar espacios libres que deje el texto o el juego de la representación.

Pero lo que es plenamente común a todas las artes es, a mi parecer, el tercer estrato. Del mismo modo que la anticipación de la perfección es propia de toda captación del sentido —cosa que experimentamos constantemente al pasar por alto en la lectura defectos como las erratas, por ejemplo–, también es propio de toda obra de arte que, a fin de hacerla valer del todo, la construyamos como una declaración obligatoria dentro de nosotros. Es bastante paradójico que se hable, sin embargo, de crítica de arte. En verdad, no consiste ésta tanto en distinguir lo bueno y lo malo en una obra de arte como, antes bien, en distinguir una obra que «haya salido bien» de otra que haya salido mal, o incluso de una mera chapuza. Esto lo vio Kant correctamente

---

[11] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 118 ss.; trad.: *VM*, pp. 155 ss., y en este volumen, «Arte e imitación», (I, 4), «Poesía y mimesis», (II, 7) y «El juego del arte», (II, 8).

en su análisis del juicio de gusto. El juicio de gusto no es un juicio sobre una cosa que se haya encontrado bella, sino el encontrar bello mismo. No quiere discutirse con ello que también pueda haber objeciones críticas. Pero la estructura sigue siendo la misma: lo que no haya salido bien se experimenta de un modo «crítico». Esto no implica para nada que el crítico pueda hacerlo mejor, o pueda decir positivamente cómo puede hacerse mejor.

También se habría de reflexionar sobre lo que hay de variable en la disposición para un rellenar semejante, de tal modo que se pueda discernir la «calidad» permanente de las relevancias ocasionales o de las resonancias. Con ello se corresponde la experiencia negativa que hace fracasar la anticipación de la perfección en el caso de la literatura, no una objeción crítica al texto (o una serie de objeciones negativas), sino esa cubierta que ya no le deja para nada hablar como obra del arte, sea porque la encontramos aburrida, vacía, ridícula, sentimental, una imitación, y entonces lo dejemos.

Pero volvamos a la metáfora de Valéry. ¿Cómo ocurre que esa pieza de oro de palabras se tenga, de golpe, a sí misma como valor? Es lo que es, y eso quiere decir que lo lingüístico gana en ella la consistencia de su valor propio, que emerge a su presente constante. La conformación lingüística adquiere directamente de este modo un peculiar presente temporal. En un célebre ensayo, decía Heidegger que en la obra de arte sale todo verdaderamente a la luz. Nunca es el color tan color como en el cromatismo de un gran pintor; ni la piedra es nunca tan piedra como cuando soporta el arquitrave de una columna griega. ¿Qué significa, entonces, cuando análogamente, se dice: nunca es la palabra tan palabra como en la obra de arte lingüística?[12] ¿Cómo puede una palabra ser más palabra que otra, la palabra poética más que la que fluye en el uso cotidiano?

No hay que ir muy lejos para encontrar esto y ponernos el problema delante de los ojos: la intraducibilidad de la lírica. Es evidente que, en el poema lírico, la unidad de sentido y sonido es tan íntima que en otra materia lingüística sólo puede crearse una aproximación mediata, o bien hay que poner poesías totalmente nuevas en el lugar de las originales. En un buen poema tenemos un tejido indisoluble, una densidad tal de operación de sonido y significado, que la menor alteración en el texto podría destruir el poema completo.

Quisiera mostrar esto con un ejemplo concreto, y recordar a la vez que en el poema, el contexto de sentido (y no sólo la estructura de los

---

[12] Cfr. *Text und Interpretation, GW*, 2, pp. 352 ss.; trad.: *VM*, 2, pp. 339 ss.

fonemas) es también imprescindible, pudiendo resultar decisivo para la conformación total. Hay un célebre poema de Hölderlin cuyo origen se remonta hasta Sófocles. En las ediciones antiguas se leía: «Entiende la elevada virtud (*Tugend*) quien ha mirado al mundo, y acaba el sabio inclinándose por lo bello». Desde hace treinta años, sabemos que había una errata, o bien que el editor se había equivocado al leerlo, y que el poema dice: «Entiende la elevada juventud (*Jugend*) quien ha mirado al mundo, y acaba el sabio inclinándose por lo bello». De golpe, el poema es algo completamente diferente, y ahora de verdad está ahí. En el texto antiguo había más Schiller que Hölderlin. Ello no dice nada en contra de Schiller, pero cuando Hölderlin es como Schiller —y así les sonaba el joven Hölderlin a los antiguos editores—, no es todavía él mismo. Cuando se lee «virtud» (*Tugend*) en lugar de «juventud» (*Jugend*), no supone ello apenas una modificación sonora, aun cuando la lectura correcta represente una dirección del sonido más suave, que se ciñe a la cadencia de la juventud. Pero sólo ahora, desde el sentido, queda alcanzada la unidad cerrada de la conformación: la medida del paso de danza poético, que ha cruzado el círculo, está realmente ahí. Ahora, de pronto, se sabe por qué el sabio acaba inclinándose hacia lo bello; a lo que es bello gracias a la juventud, al que ninguna comprensión resignada del mundo puede disuadir de creer en lo elevado. Con ello alcanza el poema su equilibrio pleno, y se percibe cómo una única letra encerraba en sí el todo.

Que una letra lo decida todo es, naturalmente, un caso extremo. Hay en la transmisión de los textos algunas letras que no son seguras, o incluso palabras enteras, finales de versos, etc. Malo sería, con el estado de conservación de nuestras literaturas griega o latina, que cada letra tuviera la misma importancia. Pero el caso extremo hace evidente qué es lo verdaderamente maravilloso: que en el poema el lenguaje retorna a algo que él, en el fondo, es; a la unidad mágica de pensar y acontecer, cuyos tonos nos salen al encuentro, llenos de presentimientos, desde el crepúsculo de los primeros tiempos. Lo que distingue a la literatura, por lo tanto, es la emergencia de la palabra, de tal modo que, en ésta, la insustituible unicidad del sonido hace sonar, a la vez, una multivocidad indeterminable del sentido. Es esto lo que tenía a la vista el ejemplo de Mallarmé. El poema crea el espacio para la fuerza gravitatoria de las palabras y se confía a ella, al contrario que la gramática o la sintaxis, que regulan nuestro «empleo» de las palabras. La encarnación poética de sentido en el lenguaje consiste precisamente en que no tiene que insertarse en la unidimensionalidad de contextos de argumentación y líneas de dependencia lógica, sino que, por la multisituatividad (*Vielstelligkeit*) de cada palabra —así lo lla-

mó una vez Paul Celan— le da al poema, por así decirlo, la tercera dimensión.

Y así es realmente: ante un poema no pensamos tanto en el dibujo, o siquiera en la designación de algo conocido, sino, antes que nada, en escultura, quizá incluso en el multidimensional espacio sonoro de la música. Es un peculiar imbricarse de la unicidad del fenómeno sonoro con la multivocidad, el cual ordena todo un sistema de referencias a la palabra individual y hace aparecer el todo como un tejido único. Utilizamos una palabra muy elocuente cuando llamamos «texto» a esta estructura de la conformación poética. *Texto* quiere decir «textura», se refiere a un tejido que consta de hilos sueltos, hasta tal punto entretejidos que el todo se convierte en un tejido de una textura propia. Ahora bien, puede decirse que esto, en cierto modo, es válido para cada unidad de un enunciado, y no queda restringido a la obra de arte literaria. Pero en la obra de arte poética el texto recibe una nueva solidez. Eso es, de hecho, un poema: un texto que se mantiene unido en sí mismo por medio del sentido y el sonido, y que cierra hasta la unidad un todo indisoluble.

Mi ejemplo era, según lo he fundamentado, el caso del poema lírico. Está claro que también otras formas de lenguaje, el lenguaje épico o el dramático, por ejemplo, producen formaciones unitarias estructurales semejantes. Grados crecientes de traducibilidad muestran que, en estos casos, las hebras sonoras tienen una función menor, y que la formación de la unidad puede ser sostenida por otra cosa.

Quisiera evidenciar esto con una historia que se basa en el caso, ciertamente algo complicado, de la reproducción; es una experiencia en el teatro. Pero la historia puede demostrar cómo la obra de literatura o de teatro puede cerrarse por sí misma en una unidad; constituirse, digamos, autónomamente. Estaba una vez en el teatro, en Mannheim, en la representación de un dramaturgo italiano llamado Ugo Betti (pariente del célebre hermeneuta Emilio Betti). Estábamos sentados, expectantes, en el patio de butacas. De repente, antes de que empezara la función, subió un policía al escenario, delante del telón, y dijo: «El coche matrícula AU 27 C 6 está mal aparcado. Se ruega a su dueño...». Todos se dan la vuelta para ver quién sale. Y en este momento se abre el telón, y se muestra que la entrada del policía era el comienzo de la pieza. En un momento, nadie más se da la vuelta; todos dirigimos la mirada al escenario. Habíamos comprendido que el policía, y lo que decía, eran una parte de la «pieza», la cual transcurría ante nosotros en la forma de teatro. Una drástica historia, sin duda, en la que se ha podido ver cómo algo se confiere autonomía a sí mismo. Pero eso es exactamente lo mismo que experimentamos cada

vez ante un texto puramente lingüístico. En mi opinión, Husserl dio una buena pista de cómo se lleva a cabo la suspensión (*Aufhebung*) de las expectativas de realidad en el caso de la obra de arte, sin que tengan que entrar en juego las inadecuadas categorías de ficción, ilusión, etc. Él solía observar, en el contexto de la doctrina de la reducción eidética, que ésta, en el caso de la obra de arte, era cumplida «espontáneamente» [13]. La historia que he narrado arriba ilustra excelentemente lo espontáneo de esta «puesta entre paréntesis» (*Einklammerung*) de la realidad, así como la nueva expectativa de que no sólo una expectativa hubiera sido decepcionada, sino que el «juego» del espectáculo nos dijera algo.

Daré todavía otro ejemplo del dominio visual, que todo el mundo conoce. En el arte de la reproducción de hoy, vemos en los periódicos muchas reproducciones semejantes a fotografías; y reconocemos infaliblemente cuándo se trata de una producción teatral o fílmica, o de un cuadro, y no de un reportaje real [14]. ¿Por qué? Resulta demasiado real. La realidad no es así de real. Está todo tan condensado y tan compuesto que uno no se equivoca fácilmente, y no toma la imagen por un acontecimiento que se haya conseguido atrapar, sino por una creación artística.

Podría continuarse ilustrando, también con hechos puramente lingüísticos, el tránsito a la autonomía del texto literario. Con la relación, por ejemplo, de la exposición histórica y la novela histórica, o, para el compositor, la relación de una «canción» con su letra, la cual puede incluso fundirse en ella hasta formar la mitad de su identidad. ¿Quién puede oír *Du bist Orphid, mein Land*, sin pensar en la composición de Hugo Wolf? Tales fenómenos de transición permiten a lo que es casi indistinguible precisamente destacar sus diferencias para el pensamiento.

Pero, para terminar, echémosle todavía una ojeada a la filosofía, puesto que también ella se halla vinculada al lenguaje, y sólo en el lenguaje tiene su existencia. No hace falta apenas justificar el que nosotros, como filósofos, nos ocupemos especialmente de la literatura y del milagro lingüístico que ella es. Platón hablaba de la antiquísima disputa que existía entre filosofía y poesía y, sin duda, la crítica al mito y a las historias y atrocidades de los dioses narradas por Homero y,

---

[13] Según un informe de Oskar Becker en «Manifestaciones ocasionales de E. Husserl en sus lecciones y similares» en Oskar Becker, «Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers», *Festschrift für Edmund Husserl,* Halle, 1929, p. 36, n.° 1. Cfr. también *Ideen I, Husserliana,* III, pp. 50 ss., p. 163.

[14] Cfr. «El juego del arte» (II, 8).

sobre todo, por Hesíodo, era, desde el principio, congénita a ese afán de conocimiento que se llamaba filosofía. También la poesía griega misma, hasta donde la conocemos —y eso significa ya en el caso de Homero, y sobre todo en los siglos siguientes (¡Píndaro!)—, muestra una parte de constante crítica a los dioses. De hecho, una disputa como la de filosofía y poesía presupone —como cualquier discordia— un carácter común. Y éste es, aquí, el de la palabra y su posible verdad. Preguntémonos, por lo tanto, para finalizar, y después de haber discutido la palabra como poética, cómo llega la filosofía a las palabras, cómo llega al lenguaje.

¿Cómo existe el lenguaje en la filosofía? Bien, todos sabemos que aquello de lo que hablan los filósofos es, en cierto sentido, nada, el todo del ser, «el ser» y su articulación en conceptualidad categorial; todo eso no está dado en ninguna parte. La indigencia lingüística de los filósofos se ha basado, desde siempre, en que el lenguaje en el que hablan los hombres está determinado primariamente para orientarse en el mundo, y no para ayudarnos en los procesos de reflexión de nuestro propio preguntar más allá de todo lo dado. A partir del Romanticismo alemán, los pensadores del Idealismo alemán se hicieron conscientes de que el lenguaje de la filosofía se halla en una peculiar tensión entre el uso cotidiano del lenguaje y sus posibilidades para hacer declaraciones especulativas, del mismo modo que desde el romanticismo alemán —recibiendo ideas de Vico y Herder— vemos en la poesía la lengua originaria de la humanidad. En definitiva, lo que obra tanto en la fuerza creadora del pensamiento como en el figurar poético es algo así como la poesía originaria del lenguaje.

Pero, aunque hubiera de ser así, sigue estando el problema de qué es propiamente un texto filosófico. ¿O habrá que decir que no hay ningún texto filosófico en absoluto? Acaso esté Platón en lo cierto: los textos que llamamos filosóficos son, en verdad, intervenciones en un diálogo que continúa hasta el infinito. Un escolástico, en el mal sentido de la palabra, será el que trate los «textos» de la filosofía como si fueran textos literarios, y no como simples mojones en el camino de la articulación conceptual de nuestras intenciones de pensar. Acaso la vecindad interior entre filosofía y poesía estribe precisamente en que se topan en dos movimientos extremadamente contrarios: la lengua de la filosofía se rebasa constantemente a sí misma; la lengua del poema (de todo poema real) es única e imposible de rebasar. Creo que así es como pudo ser —y no deja de ser interesante verlo—, que un pensador como Hegel fuera plenamente consciente de la problematicidad de la oración predicativa, la forma del juicio, para el pensar de la filosofía, y que él le haya hecho justicia al movimiento del pensar mu-

cho más de lo que aparece en el método de la dialéctica cuando se solidifica. Hegel mismo, que profesaba la doctrina de la proposición especulativa, ejercía manifiestamente una particularísima fuerza de atracción sobre el poeta de la *poésie pure*, Mallarmé [15]. Hay poemas de Mallarmé, tanto tempranos como tardíos, que parecen contener una terminología casi hegeliana y, sin embargo, por ejemplo en *Igitur*, en *Coup des Dés*, se acercan muchísimo a su ideal de la poesía «pura».

En modo alguno es esto una opción por un determinado ideal de arte en contra de otras formas de arte de la palabra, y de ninguna manera una teoría de *L'art pour l'art*. Que el arte poético —a pesar de su autonomía «ontológica», que he intentado demostrar en la obra de arte lingüística— tenga formas variables en el contexto de la vida es precisamente lo que le convierte en arte. Pero así como las artes plásticas, empezando por documentos prehistóricos o de los primeros tiempos de la historia, pasando por toda la «religión del arte» de los griegos, por las grandes creaciones de las culturas de Asia, por todo el Medioevo cristiano y su secularización en los tiempos modernos, tiene su presencia (*Präsenz*), así también la producción poética de los pueblos está inserta en contextos religiosos y mundanos, y no se cumple nunca en el efecto de su estímulo puramente estético. Que puede conferir una presencia semejante a los contenidos más diferentes lo hace ver su fuerza declarativa como arte.

Lo que, de hecho, la poesía como lenguaje tiene en común con la filosofía —a diferencia de la ciencia—, es que el filósofo cuando dice algo, no remite hacia otra cosa que exista en alguna parte, como la garantía que el billete tiene en el banco. Cuando el pensar insta a formularlo todo, es del todo en sí mismo, de tal modo que, por así decirlo, se hace palabra, se verbaliza a sí mismo. De ahí que para el filósofo no exista el texto como «literatura». Acaso no pueda reconocer él ningún texto dado ni proposición como simplemente «verdadero», sino que tenga que estar siempre integrándolo en sí mismo, en el proceso del diálogo del alma consigo misma, por elegir la célebre formulación platónica. Pensar es ese constante diálogo del alma consigo misma. Así, puede probablemente decirse que la filosofía tiene el mismo género de lejanía inalcanzable y acción a distancia, y a la vez absoluta actualidad (*Gegenwartigkeit*), que todos le atribuimos al panteón del arte. Ni en la filosofía ni en el arte hay progreso. En ambos, y frente a ambos, se trata de otra cosa: ganar participación.

---

[15] Cfr. también «Filosofía y poesía» (II, 11).

LECTURA Y CULTURA SIN EGOISMOS
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

13. Poesía y puntuación[1]

Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende
Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?
Dieses Herz, das unendlich den Göttern gehörende,
wann vergewaltigt's der Demiurg?

Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche
wie das Schicksal uns wahr machen will?
Ist es die Kindheit, die tiefe, versprechliche,
in den Wurzeln —später— still?

Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär' es ein Rauch.

Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch

¿Existe realmente el tiempo, el que destruye?
¿Cuándo, en la montaña que descansa, él quebrará el castillo?
A este corazón, que pertenece infinitamente a los dioses,
¿cuándo lo violará el demiurgo?

¿Somos realmente tan angustiosamente frágiles
como el destino nos lo quiere hacer ver?

---

[1] La traducción de este escrito no deja de ser una empresa más que discutible, por cuanto las reglas de puntuación alemanas son totalmente distintas de las castellanas; no obstante, en este caso, la propuesta de Gadamer para el original alemán de Rilke es «traducible» a la versión castellana, y no deja de resultar sumamente interesante para una teoría de la escritura. Las traducciones de las Elegías y los Sonetos que ofrecemos son de Eustaquio Barjau, Rilke, *Elegías a Duino. Sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid, 1990. Sólo en el cuarteto inicial nos hemos visto obligados a introducir dos variaciones, a fin de adaptarnos a la interpretación de Gadamer: era preciso explicitar el pronombre «él» como sujeto, y cambiar «romper» por «quebrar», ya que sólo el segundo tiene la intransitividad que sugiere el autor; también ha habido que traducir *wirklich*, «realmente», en la segunda estrofa. Pedimos disculpas al traductor de Rilke por estropear su magnífico trabajo con un «capricho» de la interpretación. (*N. del T.*)

¿Es la niñez, la profunda, prometedora,
en las raíces —más tarde— tranquila?

Ah, el fantasma de lo caduco,
pasa por el que se abre sin malicia,
como si fuera un humo.

Como los que somos, los que andamos errantes,
se nos ve, no obstante, junto a las fuerzas
que permanecen, como una costumbre divina.

(Rilke, *Sonetos a Orfeo,* 2, XXVII)

La puntuación, al igual que la ortografía, forma parte de las convenciones de la escritura. Todo autor experimenta una especie de *shock* cuando, esgrimiendo el diccionario, se le corrige un modo de escribir o de puntuar que él haya elegido. En el dominio de estas convenciones lo que triunfan son las reglas. No parece lícita ni siquiera la modesta necesidad de diferenciar que pudiera expresarse en esa desviación de las reglas. Y, sin embargo, ¡qué confusa inversión hay aquí! Como si la ortografía y, más aun, la colocación de los signos, pertenecieran efectivamente al habla y a su sentido, como si fueran lo que primariamente hay que mantener, y no, más bien, lo secundario, algo perteneciente a la escritura, una ayuda que debiera facilitar la articulación del sentido del habla. Como es sabido, los tiempos en los que la lectura en voz alta aún era una costumbre establecida no utilizaban para nada los medios de la puntuación, o empezaron a introducirlos sólo en una fase más tardía de su desarrollo, en el camino, por así decirlo, hacia la lectura en silencio. E incluso en los tiempos literarios, en los cuales la lectura en silencio se convierte en la costumbre dominante, leer significa algo más que una mera interpretación de signos, significa la reproducción del habla en el oído interno del lector. Pero ello entraña que la articulación del habla es infinitamente más diferenciada de lo que sugieren los parcos signos de la escritura.

Hay que sacar las consecuencias de este conocimiento para la poesía. Pues una cosa es segura: sólo muy de lejos pertenece la imagen escrita, la tipografía, al fenómeno de la poesía. En la elástica relación de sonido y sentido que viene a constituir un poema, el signo escrito no debe irrumpir como un socio con iguales derechos. Lo que no pueda oírse en el oído interno del lector, lo que no pueda servir a la articulación rítmica de la figura de sentido y sonido del poema, carece de existencia poética propiamente dicha. Así, uno de los aspectos cuestionables del manierismo más evolucionado resulta cuando se

coloca la esfera de lo escrito en relación de igualdad con la originaria esfera de lo lingüístico, tal como ocurre, por ejemplo, en algunas formas del poema barroco. O bien tomemos un ejemplo contemporáneo: en la quinta elegía a Duino, Rilke osa hacer una mezcla semejante de dimensiones:

> Engel! o nimms, pflücks, das kleinblütige Heilkraut. Schaff eine Vase, verwahrs!
> Stells unter jene, uns noch nicht
> Offenen Freuden; in lieblicher Urne
> rühms mit blumiger, schwungiger Aufschrift: «Subrisio Saltat».
>
> *¡Ángel! oh, tómala, arráncala, la hierba medicinal de flores diminutas.*
> *Haz un jarrón, ¡guárdala! Colócala en medio de aquellas alegrías*
> *todavía no abiertas a nosotros; en amorosa urna*
> *celébrala con inscripción florida, retorcida: «Subrisio saltat».*

La «hierba medicinal de flores diminutas» de la sonrisa del artista, que debe ser guardada en un frasco de farmacia, lleva la inscripción «subrisio saltat». Sabemos que hay que entender la abreviatura como «saltatoris», esto es, «el bailarín». Pero esta abreviatura no debe oírse, no está ahí para el oído, y exige, por ello, demasiado del lector: trasponer lo leído en algo que hay que oír interiormente, construcción de lo que se oye hasta que lo que se ha querido decir (*gemeint*) sea plenamente visible, descubrir dentro de ello la inscripción y la escritura, y para colmo, la exagerada y decisiva pretensión de que el signo que erguido ante nuestros ojos, el punto de la abreviatura, no es una mera ayuda para la lectura, sino la presencia plástica misma de aquella «inscripción florida, retorcida».

Como todos los extremos, también este extremo manierista hace visible la norma. La cual consiste en que la lectura de poesías devuelve a una lingüisticidad libre de las convenciones de la escritura. Por eso, para el poeta los preceptos de puntuación son totalmente diferentes de los que atañen a la correspondencia de negocios de la vida cotidiana. Se hallan condicionados esencialmente por el ritmo. Piénsese, por ejemplo, en cómo corta el aliento el periodo kleisteano, cuya premura jadeante queda simbolizada por la generosa aplicación de las comas. Y, a la inversa, vemos que la puntuación convencional es desdeñada por el poeta en algunas circunstancias, cuando se trata de versos y la comprensión de éstos llega a verse amenazada por el ideal de estilo de un naturalismo psicologizante. Así, Stefan George introdujo una puntuación propia, aplicada con mucha parquedad, en parte acentuando el sentido, en parte con una intención puramente rítmica, por medio de la cual atajaba la confusión —entonces en boga— de gesto lingüístico con la pintura del alma.

En cualquier caso, la puntuación no pertenece a la sustancia de la palabra poética. Es una ayuda para la lectura y, como tal, una parte de la interpretación. Esto tiene un significado fundamental para la cuestión de su autenticidad. No vamos aquí a tomar una postura respecto al arduo problema de hasta qué punto es lícito, o siquiera adecuado, modernizar la puntuación de los textos clásicos. Mas, si es correcto que la puntuación es, siempre, una parte de la interpretación, entonces la cuestión relativa a la interpretación de la poesía no está, por principio, en un buen estado en lo que atañe a la autenticidad de la puntuación. Supone un compromiso difícil de mediar cuando el poeta, a veces, buscando una compensación entre los hábitos del lector para la puntuación y sus propias necesidades expresivas, se toma algunas libertades frente a las reglas de puntuación. Pero mucho más fundamentalmente acierta aun otra objeción a la obligatoriedad de una puntuación auténtica. Pues tales libertades que el poeta se toma son, por principio, una especie de autointerpretación. El poeta intenta aclarar cómo entiende él su poema, si es que aplica conscientemente los medios de la puntuación, cuyo valor nunca estimará demasiado frente a lo que es audible para él en su oído interno. La interpretación que cada uno haga de sí mismo es, ciertamente, de gran interés para él; pero no puede reivindicar ser vinculante. No podemos fundamentar esto aquí con más detalle [2].

Son estas consideraciones previas las que, a mi parecer, legitiman el que, en ciertas circunstancias, pueda invocarse la evidencia rítmica de un verso frente, incluso, a una puntuación que se haya recibido. Si se analizan rítmicamente los dos primeros versos del soneto impreso arriba, apenas será posible sustraerse a la impresión de que, a pesar del paralelismo de las dos preguntas que se hacen, resulta a la vez audible un contraste decisivo en el gesto lingüístico. La primera pregunta parece llegar desde muy lejos, como una respuesta a una duda infinita que no acabara de atreverse a contradecir que existe el tiempo, el que destruye. «¿Existe realmente el tiempo, el que destruye?»; desde un punto de vista rítmico, esta pregunta es un amplio movimiento que fluye como una corriente desde lo impensable hacia una indeterminada lejanía. El segundo verso, en cambio, que, por no estar ligado al primero aparece como una repetición suya, tiene un movimiento completamente distinto. Por medio de dos comas del poeta, que encierran «en la montaña que descansa» y que, desde un punto de vista

[2] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW,* 1, donde he intentado dar una fundamentación más detallada de esto.

lógico, no eran ciertamente necesarias, está escandido hasta quitar la respiración. Y aquí se abre paso una pregunta: ¿no faltará todavía otra coma?

¿Está la estructura rítmica de ambos versos dispuesta para escandirla con otra coma: «él quebrará, el castillo»? El vigoroso *ritardando*, que viene dado por la coma detrás de «cuándo» y de «montaña», sólo se cierra del todo en la unidad de un ritmo de *stacatto* si el «él» del segundo hemistiquio no se refiere a lo de atrás, sino a la palabra siguiente, «el castillo». Debo confesar que yo, aun antes de haber sacado ninguna consecuencia, nunca pude escuchar interiormente este verso sin hacer una tercera pausa después de «él quebrará». Si se saca la consecuencia de lo que yo sugiero poniendo la coma, entonces «el castillo» es un sujeto apositivo y «quebrará» tiene un sentido intransitivo. ¿Es esto correcto?, ¿es ésta la intención de lo dicho? No se pregunta por lo que el poeta haya «querido decir». Pues lo que el poeta haya querido decir no puede ni debe resultar aquí vinculante. El que quiere entender un poema quiere entender lo que «quiere decir» el poema; pero eso significa, a qué se ha sometido, en qué figura y en qué significado se insertaba cuando el movimiento del lenguaje, de un modo tal vez igual de sorprendente para el poeta que para nosotros, dejó oscilar y balancearse para alcanzar forma y fijación como una estructura extraña. ¿Podría acaso quererse decir lo siguiente?

¿Cómo experimentamos la caducidad nosotros, seres humanos finitos? ¿Cómo *debemos* experimentarla? ¿Angustiosamente? ¿Defendiéndose contra la destrucción que amenaza en el alto castillo, que a tantos asaltos y sitios ha resistido en el curso del tiempo? ¿Defendiéndose contra el tiempo mismo, ese sitiador que constantemente nos asalta? ¿O no existe para nada ese atacante, es irreal? ¿Será nuestra caducidad, en definitiva, de un género completamente diferente; no una destrucción que aparece cuando una fatigosa resistencia sucumbe, sino un pasar que es «correcto», casi más como un hábito, algo que se ha cuidado y conservado, en todo caso, algo que carece de autor, de lo que nadie tiene la culpa, tampoco «el tiempo»? Si esa fuera la opinión del poema, parecería entonces objetivamente más correcto comprender el sonido paralelo de los dos primeros versos también como una consonancia lógica, percibiendo en las dos preguntas formuladas la misma duda respecto a lo acertado de la postura corriente hacia el tiempo y la caducidad.

¿Existe el tiempo que destruye? ¿Es correcta nuestra angustia constante de que un día nuestro ser, defendido sobre la montaña que descansa, sucumba a la destrucción? Esto sería una auténtica duplicación la pregunta. En cambio, la concepción habitual, más cercana a la fan-

tasía por no haber una coma, haría seguir ya a la duda general de la primera pregunta otra nueva que, aparentemente, presupone la primera decidida positivamente en tanto que ya no interroga si existe, sino «¿cuándo?». ¿O es que debe provocarse también una respuesta negativa a esta segunda, «¿cuándo?»; un «nunca»? Eso apenas resulta posible. El temor de la criatura finita no es simplemente sin fundamento. Mas, aunque la certeza del propio fin sea una de las certezas de nuestra existencia, bien podría ser falso, sin embargo, en el sentido de la primera pregunta, querer defenderse contra la fatalidad de nuestra finitud como contra un enemigo. Un día, dejaremos de ser. Pero ¿es el tiempo hostil el que actúa aquí destructivamente? ¿Es realmente una destrucción lo que nos amenaza? «Quebrará» podría tener un sentido intransitivo, como interpretación de ese secreto movimiento del pasar de la vida que sólo podría describirse como destruir y quebrar desde la voluntad de autodefensa del señor del castillo, lo cual significa, en el fondo, incorrectamente. Escandiendo el verso de este modo, su final, «el castillo», convertido en aposición, adquiriría el énfasis que imperiosamente exige, en el fondo, esta atrevida metáfora, la cual no deja de pronunciar también la falsa opinión del defenderse. ¿Qué expresará mejor la angustiosa espera de lo terrenal: el fin sereno de la pregunta sin cesuras que suena con las palabras colocadas como en una pregunta cotidiana, o esa detención repetida, que apunta hacia lo incierto del final aun por llegar, formada por la acumulación de cesuras y la impaciente anticipación en el verso del sujeto «él», esto es, «el castillo»[3]?

Pueden añadirse algunas observaciones que vienen a apoyar este modo de escandir el verso; así, por ejemplo, que los dos siguientes versos contengan una única frase, y por tanto, indiscutiblemente, quieran decir un solo y único sentido. Apoya esto que el primer par de versos

---

[3] Le debo, entretanto, a W. Bröcker la indicación a estos versos de Rilke:

Wann ist die Zeit, die diese Dinge mindert?
Ich wartete: doch nie zerbrach ein Stein.

(Im Angesichts einer südfranzösichen Burgruine, 1909.) (Zinn, 2, 374.)

¿Cuándo será el tiempo que atenúe estas cosas?
Esperé, pero jamás quebró una piedra

(«A la vista de las ruinas de un castillo en el sur de Francia».)

también esté construido de este modo, es decir, que con la pregunta de «¿cuándo?» no se introduzca una nueva idea, sino que sólo se varíe el primer verso. Si el segundo par de versos, por su parte, repite la duda del comienzo en forma activa, es decir, en un giro intransitivo, no habla ello en contra de nuestra interpretación del primer par de versos, pues ahora no se habla ya abstractamente del tiempo, sino que, en lugar del enigma abstracto del tiempo aparece un personaje mitológico, el concepto gnóstico de demiurgo. Ello no es sólo una variación de la expresión, sino un paso adelante del pensamiento, una alusión a todo un sistema religioso que atribuye la creación de este mundo imperfecto, no a un Dios omnipotente, sino a un ser mítico contrario. También, sin duda, para esta segunda pregunta de «¿cuándo?» la respuesta debe ser, al cabo, negativa, porque, en verdad, no existe un poder contrario al ser de los dioses, ante el cual somos en la angustia. Es una errónea doctrina gnóstica la que interpreta nuestro destino humano como lucha de poderes.

La segunda estrofa confirma también, a mi parecer, la observación realizada. En ella, de un modo absolutamente inequívoco, se habla en un giro intransitivo de nosotros como los frágiles. El enfático «realmente», recogido ya en la primera pregunta, indica claramente que la opinión reinante es falsa. Se trata claramente de una engañosa apariencia que el «destino», esa conformación ilusoria de un ser que se tambalea entre el favor y la desdicha, produce en nosotros, siempre pletóricos de deseos y de esperanza en lo favorable. Es esta ilusión la que despierta en nosotros la falsa representación de un tiempo destructor. «Al destino le gusta inventar modelos y figuras; la vida misma, sin embargo, es difícil por su simplicidad». Esta frase del *Malte* debe escucharse como un lema cada vez que el poeta hable del destino. Si aquí, como tan a menudo ocurre en Rilke, se recuerda la infancia y la profunda promesa que yace en ella, el punto decisivo es precisamente que el niño no conoce ningún destino. Vive sin sentido del tiempo, de tal manera que, para él, lo que domina es el «estar-aquí». En su simplicidad y en su consonancia consigo mismo, representa una verdad que revela la no-verdad de la angustia del tiempo en que vivimos.

Y, luego, las dos estrofas finales vienen a continuación como una respuesta a la pregunta del comienzo: ¿cómo *debemos* experimentar el tiempo? Se responde a esta pregunta poéticamente, de un modo inimitable, con un «¡ah!» elegíaco, un «¡ah!» que hace sonar el habitual lamento por la caducidad, y que, sin embargo, desde el fondo del lamento, lo supera recogiéndolo en unos versos cuyo ritmo cadente funda, a la vez, una consonancia mágica. El lamento se convierte en elogio. Para el que recibe sin recelo, esto es, para quien, como un niño,

toma lo que viene sin agarrotarse sobre sí mismo con esperanza o temor, lo caduco no es, realmente, nada de lo que asustarse. Precisamente es la caducidad entonces un «fantasma», esto es: es ella misma irreal, caduca, como un humo. Nosotros, en cambio, somos considerados como un hábito, es decir, como algo que pertenece al ámbito de lo divino y que permanece en todo pasar. No existe el tiempo que destruye.

Lo inimitable de estos versos es que suenan como un lamento y son, sin embargo, un consuelo; que en ellos, el asentimiento a la caducidad adquiere una validez nueva y duradera. Es el tono más propio de Rilke, que también resuena largamente, como un eco, al final de sus *Elegías a Duino* [1]:

Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung
die uns beinahe bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.

Y nosotros, que pensamos en una dicha
creciente, sentiríamos la emoción
que casi nos abruma,
cuando cae algo feliz.

III

14. Sobre el carácter festivo del teatro[1]

Hace ciento setenta y cinco años que Mannheim posee un teatro permanente. El orgulloso sentimiento de confianza y certeza de sí mismo que viene dado con esta conmemoración le corresponde a la sociedad civil, creadora y sostén del «teatro permanente». Aún hoy sigue siendo el sentido del civismo burgués el que hace méritos por su teatro. Y, sin embargo, medidos en la proporción en que se consuman los cambios históricos, ciento setenta y cinco años no son un período de tiempo muy largo, ni una garantía de duración. La transformación estructural de las relaciones sociales durante este período ha sido tan profunda y radical que la función del teatro dentro de la sociedad tiene que acusarla, y la acusa. En estos últimos ciento setenta y cinco años, el aspecto del mundo ha cambiado más que en todo el resto del tiempo de historia humana documentada por la tradición escrita. Piénsese sólo en el crecimiento de población de nuestro continente y de nuestras ciudades. El lenguaje de los números es elocuente. La sociedad moderna está troquelada por la técnica industrial, cosa que puede percibir con más fuerza que nadie el que se desplaza desde esa isla académico-poética que es Heidelberg a Manheim, y percibe el pulso palpitante de la moderna vida económica en esta diligente ciudad industrial. Y quizá sea éste el rasgo más importante de la transformación acontecida: que la lejanía desaparece. Todo viaja. La sociedad moderna es una democracia del tráfico. Si antiguamente eran las compañías dramáticas las que, acudiendo a las residencias fijas de la cultura cortesana o burguesa, se llamaban «vagabundos», hoy somos nosotros, los espectadores y amigos del teatro, los que nos hemos convertido en vagabundos que se unen bajo el techo fijo y festivo del teatro. ¿Cómo había, entonces, el teatro de seguir siendo el mismo, y estar incuestionablemente seguro de su porvenir?

---

[1] La primera publicación de esta conferencia, en 1954, estaba dedicada a Walter F. Otto, intérprete de la festividad antigua, en su octogésimo aniversario. Con buenas razones, como el texto muestra.

De hecho, con sus creaciones, la técnica moderna ha afectado al teatro en lo más íntimo de su ámbito vital, y es cualquier cosa menos obvio que el teatro tenga algún futuro en este mundo transformado. En especial, el cine y la radio han desarrollado nuevas formas de satisfacción del placer innato por el espectáculo y la alegría musical de los seres humanos; el deporte moderno, por otra parte, ha creado una forma de espectáculo de masas que es festiva y que, sin embargo, no es arte. Incluso dentro de la literatura percibimos la nueva ley de construcción de nuestra época, ley que quisiera llamar el *montage*. «Montaje» es la composición de partes en sí mismas ya terminadas. Ciertamente, el montador que hace el montaje no trabaja sin aportar una cierta contribución espiritual, en tanto que tiene que prever correctamente el funcionamiento del todo, y, en el caso del montaje teatral o poético, el efecto que el todo tendrá. Pero él pertenece al mundo del trabajo de la industria moderna, y parece estar más cercano al ingeniero que al genio. ¿Qué clase de transformación en las leyes de producción se está manifestando aquí? ¿Y el teatro, ese lugar de la improvisación genial, no tiene que perder su lugar en este mundo transformado de la planificación técnica?

Para satisfacer esta pregunta, el historiador que piensa puede dirigir su mirada al carácter festivo que, desde siempre, forma parte esencial del teatro. Éste es, tanto la palabra como el objeto, una creación griega. Su esencia es el juego [2] hecho para mirar; la unificación que produce —ser espectador *de lo mismo*— es una unificación desde la distancia. El logro objetivador del espíritu griego es haber creado, a partir de las formas de celebración cultual, de la danza y el ritual, este algo nuevo que aún hoy nos estremece. Pues no cabe duda de que el teatro tiene también un origen religioso; era parte integrante de la fiesta griega y por ello, como todas las formas de manifestarse la vida pública de los griegos, de carácter sagrado. Pero ¿qué es una fiesta? ¿Qué es lo festivo? Las fiestas se solemnizan. ¿Qué es lo solemne de la fiesta? Sabemos que no se trata necesariamente de algo alborozado y jubiloso. También un duelo puede unir de modo solemne. Mas la fiesta lleva siempre en sí algo de sublime, algo que eleva a los participantes desde la cotidianeidad y los alza hasta una comunidad, una solidaridad que los une a todos [3]. De ahí que a la fiesta le pertenezca

---

[2] Téngase en cuenta, una vez más, que la palabra alemana para juego, *Spiel*, tiene una mayor amplitud semántica que en español. El actor de teatro es un jugador, *Schausspieler*, y el espectáculo mismo es un juego, *Schauspiel*. (*N. del T.*)

[3] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 128 ss.; trad.: *VM,* pp. 168 ss., así como

también una temporalidad propia, suya. Por su esencia, la fiesta es periódica, regresa. También la fiesta que tiene lugar una sola vez alumbra desde sí misma la posibilidad de su regreso. El recuerdo mismo del aniversario de un acontecimiento festivo se celebra festivamente. Más aún, la celebración es el modo de ser de la fiesta, y en toda celebración, el tiempo se convierte en el *nunc stans* de un presente arrobador. Recuerdo y presente son en ella una sola cosa. La Navidad, por ejemplo, es, verdaderamente, algo más que el recuerdo festivo del nacimiento del Redentor, que ocurrió y fue presente hace dos mil años: de un modo misterioso, cada Navidad es simultánea con aquel lejano presente. El *mysterium* del carácter festivo es la detención del tiempo. Eso es lo que caracteriza al día cotidiano frente al día festivo: cada uno está encadenado a él, está fijado a determinadas funciones y citas de su vida. Esta individualización de los fines cede en el instante elevado de la solidaridad de la fiesta, un instante que no tiene su sentido merced a aquello que soporta, merced a aquello que se persigue y debe reportar beneficios, sino un instante que, en cierto modo, se cumple consigo mismo. Se comprende que sea en el culto donde se presenta este autocumplimiento del instante de un modo originario y ejemplar. El Dios que se manifiesta es el presente absoluto, en el cual recuerdo y presente se juntan en una instantaneidad unitaria. Y a partir de ahí se comprende también que no se trate sólo de una determinación negativa cuando hablamos del carácter solemne de una fiesta. No es sólo el estar elevado por encima de lo cotidiano, no es sólo que la determinación de lo que aquí se espera y se disfruta carezca de fines y rellene el ocio; sino el que se ofrezca en ello un contenido positivo, es lo que constituye la fiesta. Es verdad, todo culto es creación. Aún se halla muy extendido entre profanos el prejuicio de que la esencia del culto debe ser comprendida desde el hechizo mágico. Ciertamente, en una época ilustrada, es una forma de descripción muy natural el interpretar las prácticas que se han vuelto incomprensibles, las formas de la celebración, del ritual y del ceremonial que van unidas a una fiesta religiosa, como una especie de hechizo por medio del cual una comunidad intenta ganarse la voluntad divina. Pero eso es, como sabemos por la investigación reciente, una descripción absolutamente equivocada de la realidad del culto. Pues parte de la forma extrema de vida que domina nuestra civilización moderna, de la ambición regida por la voluntad de poder y de lo útil, de la tendencia a recibir las

---

Die Aktualität des Schönen, *GW*, 8, pp. 130 ss.; trad.: *La actualidad de lo bello*, *op. cit.*, pp. 99 ss.

cosas en la mano y dominarlas, a la cual le debemos la magnificencia de nuestra civilización moderna. Pero ignora que la esencia originaria y todavía viva de la fiesta es creación, elevación a un ser transformado[4].

Quien periódicamente realiza el ejercicio de la adoración de algo determinado, lo que llamamos culto, sabe también lo que es una fiesta. Lo que aún sigue teniendo lugar en las formas secularizadas de la fiesta cristiana —el carnaval en las regiones católicas, por ejemplo— no queda ya tan lejos del objeto de nuestra cuestión, a saber, el teatro y el carácter festivo que es inherente al teatro. También el teatro, como el culto, es una creación genuina, esto es, en él sale algo configurado de nosotros para tornarse en figura delante nuestra, algo que experimentamos y reconocemos como una realidad superior de nosotros mismos. Es una verdad que, por así decirlo, con una dimensión sobrenatural —por salir evocada desde los recovecos de nuestro olvido— eleva su voz ante nosotros. En la vida pagana de la Antigüedad, eso lo hacía el culto en la forma de la teofanía; en el culto cristiano, el sacrificio de la misa tiene un sentido comparable, y eso es lo que, a su modo, sigue haciendo el teatro todavía. Claro que, desde que existe el teatro permanente, lo hace de una manera completamente distinta. Pues el haberse convertido en permanente no es sólo una modificación exterior del teatro, por la cual la civilización del presente haga accesible y conserve el antiguo hechizo de la festividad del teatro; antes bien, es una paradójica transformación de su carácter festivo mismo. Hemos visto que toda fiesta se caracteriza en sí por que tiene su retorno rítmico fijo, por que se alza sobre el flujo del tiempo y, como una especie de cósmica conciencia rítmica, nos transmite que no todos los momentos son iguales en su pasar indiferenciado, sino que, en la hora de la fiesta, hay el retorno del gran momento. El teatro, convertido en permanente, une de golpe este carácter de festividad en sí mismo con lo que se ofrece y se representa con cada nueva representación, con cada nueva celebración, en ese teatro. Se trata, por lo tanto, de una inversión paradójica, sobre la cual precisamente descansa la particular esencia del teatro moderno. Hugo von Hofmannsthal dijo una vez, en sus apuntes en prosa, algo que quisiera citarles aquí. Pues si alguien en nuestro siglo tenía derecho a decir algo sobre teatro, había de ser un vienés y un poeta. Dice Hofmannsthal: «De las instituciones mundanas, el teatro es la única que ha permanecido pode-

[4] Cfr. la importante introducción que Walter F. Otto ha destinado a su libro *Dionysos*. (Francfort, 1933).

rosa e indiferente, que liga nuestra alegría por la fiesta, nuestro deseo de espectáculo, nuestro deseo de reír, nuestras ganas de compasión, de emoción, de excitarnos y estremecernos directamente con el viejo impulso festivo del viejo y eterno género humano».

De hecho, eso es lo que me parece digno de ser dicho y pensado al reflexionar sobre la función que sigue teniendo el teatro en la sociedad transformada. El teatro permanente, producido por esta transformación, es una creación de la sociedad cortesano-burguesa; y con el tiempo, por medio de la moderna sociedad industrial, ha seguido transformando su función del modo que hemos esbozado al principio. Hay, digamos, tres grandes capítulos en la historia del teatro de la humanidad, que vamos a repasar recordándolos.

La primera época, que llega justo hasta la creación del teatro permanente, quisiera caracterizarla como la era de la presencia religiosa, o de la elevación religiosa. Aquí es obvio que el teatro es un *accidens*, una aparición que acompaña al sentido de la fiesta religiosa, y que cumple, en una fiesta y en el marco de una fiesta, una determinada función de congregar a la comunidad festiva. Esta forma de celebración comunitaria, que era especialmente característica del culto a Dionisos, ese culto en el que nació el teatro antiguo —sabemos que no ha habido ningún otro culto en la Antigüedad en el cual la comunidad cultual fuera co-jugador en el mismo grado que en el culto orgiástico al dios Dionisos— tiene una historia milenaria. Pues el misterio medieval, e incluso el teatro barroco en algunas de sus manifestaciones, como por ejemplo en Calderón, tampoco está tan apartado del medio cortesano–cultual en el cual se centraba la era cristiana. La característica decisiva de este capítulo de la historia del teatro es, sin duda, que el teatro produce una congregación en la que el espectador no es menos determinante que el actor. Eso sigue siendo válido también hoy, y eso es, comprensiblemente, lo que no hay y no puede haber en las nuevas formas de la tecnificada vida cultural moderna: que el espectador sea el imprescindible co-jugador del actor.

Esto es sólo posible porque en la esencia del teatro se lleva a su representación algo que no ha concebido uno solo, el poeta, ni lo ha traducido a un cuerpo sensible uno solo, el realizador; sino porque en él es convocado algo que, aunque desconocido, flota como un espíritu en todos nosotros. Esta época de la presencia religiosa, en la cual la celebración teatral representaba un elemento de la comunidad general que celebra la fiesta, sigue siendo un trozo de realidad en cada pequeña velada teatral nuestra de hoy día.

El segundo gran capítulo de la historia del teatro, capítulo que llevamos siempre con nosotros como una posesión de nuestra alma, pue-

de reconocerse exteriormente en seguida a través del teatro permanente. Su esencia viene representada sobre todo por Schiller, héroe epónimo del Teatro Nacional de Mannheim. Quisiera denominarla era de la trascendencia moral o, también, de la sublimidad moral. Pues lo que distingue a esta era del primer capítulo de la historia del teatro de la humanidad es la tensión, perceptible para cada espectador, entre la realidad del estilo de vida predominante y el hechizo del mundo de la escena. Sólo ahora el espectador se convierte en espectador en el grado al que estamos —casi hubiera dicho: ya hemos dejado de estar— acostumbrados en el teatro moderno. Ahora, el escenario constituye —así lo percibió Schiller y así lo ha percibido con él un siglo entero— el gran confortador de un mundo que se estaba volviendo prosaico. Ahora, su tarea consiste, según la formuló Schiller una vez, en dilatar la mirada de los hombres, demasiado estrecha y limitada por la realidad —una mirada de hormiga, dice él—, y hacer visible para todos el gobierno de la providencia haciendo que las simetrías de la culpa y el castigo, de la fatiga y el éxito, en suma, todas las armonías morales de la vida, que en la vida suelen evaporarse, que ya han dejado de ser visibles en la vida misma, se manifiesten en el mundo de ensueño de la escena.

Es claro que ésta es una tarea de trascendencia moral, pues, en ella, la vida vive en la conciencia de que las cosas deberían ser propiamente tal y como ocurren ante ella en el acontecer maravilloso de la escena; y, como es sabido, Schiller definía la institución moral del teatro como la que anticipa y ensaya en el juego de la representación el tránsito hacia un genuino orden moral de la vida y de la sociedad. Ahora bien, semejante transcendencia moral significa, y eso lo estamos viendo sensiblemente ante nuestros ojos, que el espectador es rechazado hasta su última interioridad. Ya no es co-jugador en el sentido en que era co-celebrante en una sociedad religiosa o laicizada. Sólo es espectador, y a él le corresponde la forma específica del escenario hacia dentro del cual se mira. Es el espectador que, en la cámara oscura de su soledad, experimenta la llamada desde el escenario a la trascendencia moral.

A ello se añade una segunda cosa, que es nueva desde que existen teatros permanentes, tanto más cuanto más han conquistado éstos la sociedad: sólo ahora (por primera vez en la historia del teatro) se da como un caso normal la repetición de las representaciones y el reestreno de obras teatrales previamente representadas; sólo ahora existe un repertorio clásico junto a la obra de un escritor contemporáneo recién escrita, que escenifica totalmente el momento que vivimos; sólo ahora se nos plantea así la tarea de mediar entre el presente contemporáneo y la posesión, que constantemente le acompaña, de formación y presente históricos.

Pues no cabe duda de que el teatro no se convierte por ello en un museo. El teatro no se convierte nunca jamás en algo de mero interés «histórico» (*historisch*). Allí donde un teatro represente una pieza sólo por interés «histórico» habrá renunciado de antemano a su soberanía más propia: ser presente, exclusivamente presente. Eso es precisamente lo que le debemos al teatro de los últimos ciento setenta y cinco años: al poder los tiempos acaecidos en la historia, con sus creaciones del teatro griego, español, inglés, francés clásico y alemán, todos estas épocas supremas de la literatura dramática, al poder convertirse en la nueva posesión presente de cada presente, se ha abierto una nueva dimensión moral en nuestra conciencia del presente. No creemos, por ello, que el cometido del programa clásico de un teatro sea hacer una representación conforme a las reglas del estilo histórico-arcaizante que pueda haber averiguado la ciencia. Por el contrario, lo magnífico de este capítulo de la historia del teatro es la potencia de fusión que posee un presente como presente cuando consigue elevar lo pasado a presente.

Y con ello estoy indicando ya que estamos a punto de abrir otro capítulo en la historia del teatro de la humanidad. No es extraño que eso lo sospechemos hoy. Pues los cambios estructurales de nuestra sociedad son realmente tan profundos que lo extraño sería, más bien, que el presente se siguiera permitiendo el lujo íntimo, propio de un museo «histórico», de un teatro que cumplía su función social hace cien años, cuando todavía se viajaba en diligencia.

¿Cuál es, entonces, este tercer capítulo? No le incumbe a la ciencia jugar el papel de profeta. Me contentaría con describir algunos rasgos de aquello a lo que quisiera atender como amigo agradecido de nuestro teatro presente. No sé de ninguna expresión suficiente para este capítulo de la historia del teatro que todavía está en sus inicios. Pero creo ver que la tensión moral entre realidad y mundo de ensueño, esa sublime apelación moral que constituía la grandeza del teatro del siglo XIX, que el estar enfrentados el espectador mudo y el escenario transformado y alejado entre las candilejas, ya no corresponden del todo a nuestra sensación presente ni a nuestras posibilidades futuras. La unidad de actor y espectador está ganando hoy un significado nuevo. Lo que nos afecta en esta unidad es el sentimiento de que el mundo ya no se reconoce de modo suficiente en la mera tensión del impulso moral, y que, antes bien, el estar-sostenidos todos por un espíritu común que sobrepasa a cada individuo es el poder del teatro que exhorta a retornar a los antiguos fundamentos religiosos de la fiesta cultual. En el teatro moderno vemos algo que habla en favor de este desarrollo. Los especialistas tendrán la sensación de que eso se conoce

y se practica desde hace mucho tiempo. Pero nosotros, los profanos, lo hemos notado más tarde, e intentamos comprender qué es lo que está ocurriendo.

No es fácil adivinar el título del nuevo capítulo que acaba de comenzar. Estamos demasiado al principio como para reconocer lo esencial. Al profano le llaman la atención algunas cosas que tal vez sean sólo superficiales. Pero el ideal de naturalidad que relevó en su día al *pathos* de la escena clasicista cuando éste se quedó vacío, la interpretación psicológica, la fidelidad de la imagen a la atmósfera —todo eso que constituía el oropel ensoñador de las tablas—, se nos aparece hoy como una evasión. También la perfección técnica que provoca ese efecto de ensueño y de narcótico nos parece algo así como un derroche.

Se trata de tener claro qué clase de trampa se esconde en la palabra «imitación» [5]. La mímesis antigua y la mímica moderna son algo completamente distinto de lo que solemos pensar como imitación. Toda imitación verdadera es transformación. No es un hacer-ser-ahí-otra-vez a algo que ya es ahí. Es ser-ahí transformado de tal modo que lo transformado remita claramente a aquello a partir de lo cual ha sido transformado. Pero está transformado en tanto que llega a ponernos ante los ojos posibilidades crecidas que no habíamos visto nunca. Toda imitación es crecimiento, es una puesta a prueba de los extremos. El teatro moderno, que se aventura hasta los extremos para someterlos a prueba, es precisamente por ello un fenómeno secundario dentro de nuestra sociedad y nuestra cultura. Pues, a mi parecer, el teatro, antes que todas las otras posibilidades de este género, tiene el enorme y permanente privilegio de que en la inmediatez de la comunidad de actor y espectador se está produciendo continuamente la prueba sobre este osado experimento de transformación. El actor se ha aventurado hacia el interior del espectador, y recibe de vuelta de él —igual que nosotros, los espectadores, recibimos recíprocamente del actor— posibilidades de ser, en cierto modo aventuradas, que nos sobrepasan.

Es la mirada inquietante de la máscara, que sólo consiste en volverse hacia fuera, superficie sin nada detrás, y por ello, expresión entera; la rigidez de la muñeca, sujeta por los hilos y, sin embargo, danzando; es la extrañeza de todo eso lo que nos espanta en la comodidad de nuestra autoafirmación burguesa y juega incluso con la realidad segura: el corazón humano ya no se reconoce en todo ello como en el reino de su interioridad, sino como la pelota con que juegan los gran-

[5] Cfr. «Arte e imitación» (I, 4) y «Poesía y mímesis» (II, 7).

des poderes supraindividuales que nos condicionan. La técnica y el montaje no dejan de ser también un medio para hacer ver esto. Pero ello no sirve para simular con sueños la realidad, sino que requiere la misma trasposición espiritual propia de la palabra y del gesto cuando éstos no son pintura del alma, sino sentencia y señal que nos aciertan.

Hoy día sabemos, con una certeza nueva que no deja nunca de estremecernos, que la palabra humana y el gesto humano son de una fuerza tal en su decir que, frente a ella, todo el magnífico coste de la civilización técnica que ha transformado nuestro mundo, conserva siempre algo de sobrio, fatigoso como la marcha de un caracol, algo de chapucero. Una palabra hablada correctamente, un aldabonazo correctamente dado contra la puerta: y he ahí la realidad que ninguna mimesis técnica podrá alcanzar nunca con los medios más grandes. ¿Y para quién está ahí? ¿Y cómo está ahí? Desde luego, no está ahí sin nosotros, los que miramos. Somos nosotros los que, en primer lugar, tenemos que hacer efectivo lo que debe ser ahí; pero la experiencia verdaderamente sorprendente que han madurado los últimos decenios del teatro avanzado en el mundo, es que la moderna humanidad, sobre la que continuamente se derrama una marea de estimulantes, y que apenas sabe ya cómo salvarse de ese dejar desbordarse sobre sí, puramente pasivo, de corrientes de embriaguez, sigue siendo capaz de hacer por sí misma, que aún sigue consiguiendo elevarse y dejar ser a lo que es representado ante ella con toda la elevación que corona el momento festivo. El teatro ha llegado a ser más espiritual de lo que nunca fuera en la era del escenario como cámara óptica. Reside en él una inmediatez que muy rara vez se nos dispensa en nuestra existencia supraespecializada, descoyuntada por millares de mediaciones. Que nosotros, como comunidad, consumemos en él la inmediatez de lo que somos y lo que pasa con nosotros en el torrencial intercambio entre jugadores y espectadores, me parece ser una genuina experiencia del permanente carácter festivo del teatro.

Por encima de nosotros juega entonces el ángel

(Rilke)

15. ¿Pintura conceptualizada? Sobre el libro de Gehlen: *Zeit-Bilder* (*Imágenes de época*)

Quien haya visitado alguna vez una colección de cuadros en la que esté bien documentado el desarrollo de la pintura de nuestro siglo —v. g., el *Salon des Beaux-Arts* de París—, compartirá con Gehlen, a la salida, una experiencia: el espanto que le invade a uno, lo meditabundo que se vuelve al entrar en las salas donde se exponen trabajos de Picasso y de Juan Gris. ¿Qué ha pasado ahí? ¿Cómo se llegó a esa desintegración cubista de la forma? ¿Qué es lo que mueve la sugestión que, pese a todo el extrañamiento, parte de esos cuadros y que, como una revolución, representa un corte en el tiempo, a partir del cual parece que empieza una nueva era? ¿Qué es este acontecimiento imposible de olvidar? Gehlen habla, muy bellamente, de la mudez espectral que le ha sobrevenido a la pintura desde los tiempos del Posimpresionismo. «Es el significado inquebrantable de un cuadro, su sentido de objeto, lo que le hace ser algo que hable. Es cambio, un ornamento vaciado de sentido es perfectamente mudo. Algo de esta mudez irrumpe en el cuadro. [...] Los cuadros abstractos están completamente privados del habla, enmudecidos, pueden irradiar directamente un silencio oprimente, igual que los de Mondrian» [1].

Leyendo el libro de Gehlen, se ve uno confiado a una guía experta. Gehlen no intenta solamente una explicación histórico-sociológica; se aventura también en los puntos de vista de la teoría del arte, y la familiaridad que revela tener con la pintura moderna infunde respeto. La emoción con que hace frente a la inmensa literatura crítica que se escapa por ideas, analogías y asociaciones superficiales, queda superada solamente por la emoción con que sigue esa ingenua buena fe que aún quiere fijar en la estética romántica del genio el principio y el final de todo pensamiento estético. Correspondientemente,

[1] Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Francfort, 1960, p. 66, p. 187.

reacciona de un modo hostil al «desvarío expresionista», en el cual ve él una regresión emocional.

No podrá decirse que esta emoción carece de motivo y que, por ello, haya de poner en peligro la claridad del conocimiento. Ni nos sirve de mucho el que acudan (unos comentaristas, adviértase, que saben de física moderna tan poco como nosotros, o sea, nada) a Einstein o Niels Bohr para «explicar» los cuadros modernos, ni va uno a dejarse convencer de que el culto «tardoburgués» al genio, propio del siglo XIX, suministre una comprensión adecuada de la creación artística en nuestro siglo de la sociedad industrial. Y esto no es así, evidentemente, por dos motivos: primero, porque estructurar la estética sobre el concepto de genio fue siempre una unilateralidad para con la realidad de la capacidad artística; pero también, en segundo lugar, porque en la era de los aviones de reacción, de la sociedad de masas y de la fabricación en serie, las formas mismas de la creación artística podrían haberse convertido en algo muy distinto de lo que eran en la época del coche de postas y de los artesanos ambulantes.

La idea fundamental que dirige el análisis de Gehlen es la de la creciente racionalidad del cuadro. Para Gehlen, la elección de este punto de vista tiene, en primer lugar, una razón metodológica. La aplicabilidad de representaciones sociológicas aumentaría con el grado de racionalidad interna de su tema (*Z.-B.*, p. 14). La historia del cuadro mostraría, entonces, un desarrollo en esta dirección. Las connotaciones que ocupan el arte religioso se harían ya prescindibles en el arte realista, en tanto que lo que se quiere en él es meramente que se reconozca lo representado, por ejemplo, en el bodegón holandés. La nueva pintura reduciría también este momento de sentido y se limitaría exclusivamente a la «racionalidad de los ojos». Lo que se quiera decir *in concreto* con eso queda ilustrado, primeramente, en la teoría del arte de Konrad Fiedler, quien plantea la plena apropiación sensible de la cosa frente a la función del concepto, que domina la vida práctica. A continuación, Gehlen ofrece un excelente análisis del desarrollo reciente de la pintura, que él describe como un enfrentamiento entre el objeto y la superficie del cuadro. La lógica de este desarrollo resulta ser, muy convincentemente, que, en ese enfrentamiento, la superficie del cuadro acaba por prevalecer, y el objeto degenera en la deformación, si es que no en una disolución completa.

En conjunto, me parece que este análisis está estéticamente bien fundado. Sin duda, la distinción entre un arte realista y un arte ideal no resulta tan concluyente como su contraposición al arte libre de toda connotación. Pues, trátese del mito o de la llamada realidad, toda mímesis tiene el sentido del reconocimiento, precisamente también la del mito

y la de la tradición religiosa, como ve claramente Aristóteles [2]. Habrá que volver todavía sobre ello, al referirnos al término «reflexión».

En todo caso, la dureza de la ruptura que tuvo lugar con el experimento cubista queda sólo en pequeña medida suavizada por la lógica del desarrollo que Gehlen describe. La idea que resulta determinante aquí en Gehlen es otra, una idea cuya justificación estética ejecuta él con brío, pero exagerándola, en mi opinión, hasta lo increíble. Se trata de su alegato en favor de la *peinture conceptuelle*, la cual sería sólo una consecuencia de la peinture moderna. Gehlen se adhiere así al libro de Kahnweiler sobre Juan Gris [3]. El cuadro ya no debe imitar al mundo visible, sino «crear, en cierto modo, desde dentro, una estructura de signos» (*Z.-B.*, p. 78). Y profesa, en particular, la tesis de que no resulta convincente la derivación habitual del cubismo a partir de la frase de Cezanne de que, en la naturaleza, todo se modela según la esfera, el cono y el cilindro. De hecho, debe concederse que la renuncia de Picasso a dar en el cuadro lo visto sólo desde un único punto de vista, en favor del registro, a modo de escritura, de los «rasgos esenciales» de las cosas, sigue siendo simple y llanamente algo revolucionario. Desde luego, la explicación dada de que, para evitar la deformación, hubiera sido mejor renunciar a cualquier semejanza con la naturaleza, apenas me parece convincente. La escritura de este nuevo estilo por descomposición de planos sigue siendo una escritura ideográfica, y, con ello, provoca deliberadamente un *shock* en las expectativas inmediatas que se tienen ante el cuadro.

Aquí empieza propiamente, entonces, la interpretación de Gehlen. Él ve una explicación del programa cubista en la filosofía del neokantismo, esa filosofía de la producción del objeto por medio del pensar, la cual —a diferencia de Kant— contaba el espacio y el tiempo como momentos categoriales *a priori*, junto con los conceptos del entendimiento (categorías). Prescindiendo de que esta teoría filosófica la trae a colación Kahnweiler sólo para interpretar el cubismo —nada indica que Picasso o Bracque mismo tuvieran parte en ella—, el enigma propiamente dicho permanece irresuelto. El que, según el neokantismo, el concepto de cosa sea sólo un punto de referencia pensado (una «tarea infinita»), no explica en lo más mínimo «algunas de las célebres y paradójicas innovaciones del cubismo; por ejemplo, el método de dar a la vez, en el mismo cuadro, varias vistas de las mismas

---

[2] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 119 ss.; trad.: *VM*, pp. 168 ss., así como los ensayos programáticos «Arte e imitación» (I, 4) y «Poesía y mimesis» (II, 7).

[3] Daniel Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son ouvre, ses écrits*, París, 1946.

cosas: justamente, no se presupone el mero aspecto óptico, sino la cosa misma, de la cual forma parte el que se despliegue según diversas planos» (*Z.-B.*, p. 88). ¡El estilo de descomposición en planos, entonces, como la puesta en práctica de la teoría husserliana del «sombreado» (*Abschattung*) del objeto de percepción! Qué idea tan absurda, la de que el cubismo haya llevado al cuadro la síntesis de la apercepción y que el neokantismo —que era cualquier cosa, menos revolucionario—, poco antes de su beatífico final, hubiese provocado la mayor revolución en la pintura europea desde Giotto. Nada puede haber más increíble [4].

¿Cómo llega Gehlen a suponer semejante fantasía? Evidentemente, por mor de la tesis de la *peinture conceptuelle*. El nuevo principio revolucionario del cubismo debe estar construido «alrededor de un pensamiento filosófico fundamental», para ser utilizado sintéticamente por primera vez en Juan Gris (*mathématique picturale*). Gehlen dice, sin ambages: «Resulta claro como el sol que aquí se transformaron en arte unos grados muy elevados de reflexión del pensamiento». Para ser claros, esta frase es, sin duda, ambigua. ¿Qué significa aquí «transformar»? Que la tesis del origen neokantiano del cubismo no puede sostenerse de este modo, es algo que indirectamente se desprende ya, a mi parecer, de la indicación sobre la influencia de Mallarmé. ¿O es que la alquimia de las palabras de éste va a ser también de origen neokantiano?

---

[4] Posteriormente, en 1965, Gehlen ha tratado expresamente la teoría del arte de Kahnweiler en el «escrito homenaje» (*Festschrift*) a éste, y ha elaborado su trasfondo kantiano colocando a Kahnweiler junto a Konrad Fiedler. Esto bien puede ser cierto en un sentido amplio, si bien el neokantismo que emprendió la interpretación del arte de Marées y su círculo tenía que ser muy diferente del que, con Kahnweiler —y prefiriendo a Husserl— interpreta el cubismo. En sus escritos, Kahnweiler no va tan lejos como Gehlen, hasta afirmar que hay una influencia de la filosofía neokantiana en el programa pictórico del cubismo. Si se examinan las claras explicaciones que Juan Gris dio sobre las posibilidades del pintar, lo que se admirará de ellas será precisamente cómo desarrollan su idea de la «arquitectura» sin tomar nada de la filosofía contemporánea. Con la síntesis kantiana de la apercepción tiene eso muy poco que ver. La originalidad que le corresponde al cubismo «sintético» no se basa, en mi opinión, en absoluto en el constructivismo con que procede, sino en la limitación de esa constructividad, así como en su modificación por medio de lo legibilidad de lo objetual. Lo que Kahnweiler entiende por *peinture conceptuelle* no significa, como en Gehlen, cientificidad de la pintura o semejanza con la ciencia, sino la pura intelectualidad de los elementos a partir de los cuales se forma la composición figurativa renunciando a todo lo imitativo. El arte no está en los elementos, sino en su síntesis. Esto es verdad para Juan Gris, quien una vez dijo explícitamente: «no he llegado a ninguna estética, y sólo la experiencia puede darme una».

Mas una aplicación desafortunada no puede decidir aun de modo absoluto sobre la cuestionable tesis, máxime cuando el enigma está reclamando realmente su solución. Habrá que examinar otras argumentaciones de Gehlen. Sus testigos principales son Paul Klee y Kandinsky; mientras hoy nos ofrecen para ver «sobre todo cuadros encontrados empíricamente, para nada bautizados (!) teóricamente» (*Z.-B.*, p. 96). Con cierta altanería, reconoce Gehlen que uno se puede apropiar un arte semejante también sin conocimiento de la teoría, «de un modo puramente artístico», pero que eso viene a ser una cuestión de sobriedad (*Z.-B.*, p. 97).

Pero, seguramente, hay aquí un malentendido. Lo que se discute no es que sea posible —y, si lo es, entonces, también legítimo como tarea— investigar las conexiones de este arte con teorías filosóficas; sino si tales conexiones existen en el sentido que se afirma, a saber, en el sentido de que los principios son lo primero y que, por una especie de aplicación de los mismos con variaciones, la fantasía subjetiva del artista los desbordase. Bien pudiera también ser que estos «principios», incluso presentados en un comentario auténtico, no fueran lo primero, sino la forma secundaria de una «visión óptico-pictórica». En realidad, no habría por qué deducir de ello nada relativo al culto al genio o al emocionalismo. Las «visiones» pictóricas pueden brotar de la experiencias de trabajo, sumamente sobrias, con colores, un pincel y un lienzo, de las cuales nadie discute que se hacen en la cabeza.

¿Qué pasa entonces con Paul Klee? Tenemos sus primeros diarios. Pero, para interpretar la obra, Gehlen aplica casi solamente las lecciones de la Bauhaus de 1921-1922 y después. ¿No habrá que suponer, razonablemente, que lo que ahí se pronuncia es necesidad de reflexión teórica de un pintor que ha encontrado su estilo (y que no es por medio de esas reflexiones como él llegó a ser Paul Klee)? El hecho de que sus reflexiones coincidan con mucho de lo que la psicología de la forma (*Gestaltpsychologie*) ha descubierto científicamente, no decide nada sobre este asunto. Tampoco Gehlen va aquí tan lejos como para hacer directamente de la psicología de la forma la causante. Afirmar eso sería cronológicamente imposible. Pero es aun más importante que el pintor Paul Klee sabe, manifiestamente, muchísimo *más* que la psicología de la forma. Además, Gehlen mismo acentúa que Paul Klee «evitaba toda estricta geometrización» (*Z.-B.*, p. 107). Su interpretación de «El zarcillo» (*Der Ranke*) con los medios de la psicología de la forma me parece también poco afortunada. El concepto de transposición de una forma se sostiene y cae con la estricta identidad de una forma; el cuadro de Klee, en cambio, se sostiene y cae porque tal identidad *no* existe. Habrá que preguntarse, también,

qué podría enseñarle la psicología de la forma a un conformador del rango de Paul Klee. ¿La declaración abreviada, acaso? «El pensamiento de la "abreviatura" supone un invento puramente de psicología de la forma» (sic). Gehlen sólo puede querer decir aquí en serio que la teoría de la forma formuló aquí algo que, no sólo el pintor, sino todos nosotros ya «sabemos» cuando miramos. Me parece increíble en grado sumo que sea cierta su descripción cuando escribe que Paul Klee «inventó, variándolas a la vez» las leyes de percepción de la forma. ¿No ocurre, más bien, que él acabara por abstraer algo de sus innumerables intentos y variaciones? Yo, en cualquier caso, preferiría —¿o sería demasiado contentadizo?— hablar aquí, con Gehlen, de la «técnica experimental» (*Z.-B.*, p. 105) de Klee, pero entendiendo por ello que el fin de todos sus experimentos eran cuadros conformados, no el conocimiento de las leyes de la forma. Incluso para una conformación tan altamente racional como la moderna técnica de composición musical sigue valiendo algo semejante. También en ella se trata, como en el pintor, de cualidades totales con las que trabaja, por ejemplo, en la instrumentación, que no está «calculada», por muy altamente racional que sea el principio de construcción en la música dodecafónica, por ejemplo. No debe confundirse la racionalidad de la materia con que se compone y la de la composición misma.

Para la tesis de la *peinture conceptuelle* resulta, entonces, algo escabroso que Gehlen considere a sus otros testigos, Kandinski y Mondrian, sólo como psicológicamente interpretables; así de «privado» le parece su «arte conceptualizado». Los trabajos teóricos de Kandinski están, ciertamente, en dirección hacia una «teoría de la armonía en pintura»; pero, según declara el propio Gehlen, sólo ha dado «algunos pasos» por este camino, porque su «ejercicio del arte contiene componenentes autistas en muy alto grado». Para la tesis del arte conceptual, esto me parece una clara *petitio principii*. Pero, a más de esto, incluso a los ojos de Gehlen resulta sumamente decepcionante el éxito estético-hermenéutico del esfuerzo por obtener metodológicamente algún fruto de juntar, en el caso de Kandinsky, su producción y los comentarios sobre sí mismo (*Z.-B.*, p. 116): «Alguien inventa una lengua sólo para sí, la cual le parece tan lógica y clara que empieza a comunicar cosas en ella: los demás no entienden ni una palabra...»

¿Y qué pasa con el testimonio representado por Mondrian? Él mismo, en una reflexión teórica, derivó del cubismo su ascético arte de líneas y superficies, elevándolo a una metafísica cósmica. Pero Gehlen mismo parece muy lejos de seguirle en semejante derivación. «Con el desvelamiento directo del ritmo y la reducción de las formas y colores naturales, el sujeto pierde su importancia en las artes plásticas»:

sorprendentemente, esta clara manifestación de Mondrian es puesta cabeza abajo: «Él muestra cómo la corriente de la subjetividad entra en el arte a partir de todas las alturas y profundidades, fuentes y abismos». Evidentemente, eso significa que, también en Mondrian, se trata de una inspiración «totalmente privada». ¿Son todo esto testimonios en favor de una *peinture conceptuelle* y no, más bien, en favor de la autocontradicción que hay en ella misma?

La clave para descifrar la —singularmente cifrada— argumentación de Gehlen me parece ser su concepto de «arte reflexivo». En éste ve él lo específicamente nuevo de la pintura moderna, en «alcanzar el estado moderno de la reflexividad crónica simplemente desde el cuadro» (*Z.-B.*, p. 62). Esto sucedería, bien por la «superficialización» del cuadro, en el caso del mantenimiento de la objetualidad, bien por la contradicción en el reconocer mismo, en los surrealistas, por ejemplo. Ambos serían caminos hacia el «arte de reflexión». Gehlen aduce toda una serie de efectos en la pintura moderna que él interpreta como correspondencia con la condición crónica de postura reflexiva propia de la cultura moderna. En su opinión, la declaración inmediata y sin rupturas se nos ha vuelto insoportable. Tampoco hablaría en contra de ello nuestro gusto por el ingenuo arte del pasado. Pues éste sólo se habría vuelto «significativo para la reflexión» por medio del contraste mismo.

Frente a ello, quisiera recordar que el comportamiento estético es, desde siempre, «reflexionado». Con razón habla Kant del «gusto de reflexión», a diferencia de las preferencias inmediatamente sensibles, y esta reflexividad «estética» no me parece ni siquiera ligada a lo que yo mismo [5], para caracterizar el cambio del siglo XVIII al XIX, he llamado «punto de vista del arte». El espectador del teatro ático, que celebraba una fiesta religiosa a la vez que hacía de juez artístico, disfrutaba reflexivamente —en los rangos más diversos— con el «espectáculo lúdico del mito» que se representaba. No soy capaz de reconocer en los dramaturgos áticos ninguna diferencia fundamental con un poeta tan plenamente reflexivo como Ezra Pound, que componía a partir de miles de formas y fórmulas poéticas. Lo único que se ha vuelto más complicado es lo que se presupone para comprender y para disfrutar. Lo previamente formado de la materia es más artificioso, de tal modo que la composición adquiere siempre algo del montaje. Pero el placer estético de reflexión que se encuentra en ello, me parece, no se ha alterado en sus principios. También la gran época de

[5] *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 87 ss.; trad.: *VM*, pp. 121 ss.

la pintura de cuadros europea, que comenzara en el Renacimiento, representa un fenómeno semejante de disfrute intelectual; también en rangos diversos, también ligada a necesidades de suntuosidad y ornamentos (la de las iglesias y cortes), y, sin embargo, a la vez, de un significado religioso general.

Me parece cuestionable, por la tanto, que la reflexividad del disfrute del arte moderno sea como tal muy elevada. Antes bien, yo diría que el elemento en que esta reflexión se mueve se ha vuelto diferente, más pobre en significado y, por ello, más formal. Pero no creo que la «ingenuidad» de las pinturas antiguas sea, por regla general, objeto de un disfrute de reflexión de la ingenuidad. ¿No se convierte exclusivamente la imbricación de tensiones de forma y significado que es propia de estas pinturas y las estructura en objeto del disfrute? Los efectos modernos del arte de *trompe d'oeil* —que Gehlen, muy justamente, distingue, al igual que los efectos barrocos de Tiépolo, de una tosca intención engañosa y defiende como ilusión puramente estética— representan, como los del *collage*, una forma técnica especial de ese efecto estético universal que es romper las intenciones de expectativa. Una ruptura semejante forma parte, con seguridad, de todo estímulo estético. Era así ya en el drama antiguo. No sólo hoy día «se encuentra la selección de medios y efectos dirigida a contraponerse a lo que existe» (*Z.-B.*, p. 157). El cambio brusco hacia la antítesis es, en el ámbito de la estética, cualquier cosa menos, un invento hegeliano. Según parece, los estéticos polacos y rusos, que, por desgracia, sólo conozco por la versión de Wellek-Warren, reconocieron, hace ya decenios, la ley del efecto estético, que aquí tenemos sólo en un caso de aplicación particular, determinado por la civilización técnica[6].

Es también muy dudoso para mí que la ilación de ideas que se realiza bajo la palabra «descarga» (*Entlastung*) represente lo específico del arte moderno en su justa medida. En otro lugar, Gehlen ha mostrado muy correctamente qué «descarga» representa la existencia de una tradición sustentadora[7]. Evidentemente, eso se describe a propósito de la carencia de semejante tradición. Y, así, también la tesis de la descarga por el desmantelamiento del significado que caracteriza al arte moderno, me parece, igualmente, pensada siempre y sólo a partir de la contraposición con el romanticismo centenario que, de la prosa de la

---

[6] Wellek-Warren, *Theorie der Literatur*, pp. 274 ss. También *Russischer Formalismus*, Múnich, 1964.

[7] A. Gehlen, *Der Mensch* (1940). Cfr. también la colección de ensayos complementaria, *Anthropologische Forschung*, rde. 138.

vida, pretendía una descarga por medio de la transfiguración poética en el «reino ideal». Precisamente mientras la tradición, aun sin quebrantar, de la cultura cristiana y antigua fue determinante, no se exigían del arte para nada elevados significados, ni mucho menos una nueva mitología, sino una presentación ingeniosa de los contenidos válidos con los que se estaba familiarizado y en los que se vivía; en modo alguno, por lo tanto, una descarga específica de una presión de la realidad. Dejo aquí en suspenso si la categoría de la descarga posee, por lo demás, la universalidad antropológica que Gehlen reivindica. Ciertamente, él ha alegado mucho en favor de esto. Pero cabe preguntarse si el carácter de exceso de lo vivo puede abarcarse suficientemente con un equilibrio mecánico de presión y descarga. E incluso, si se entiende la tradición primariamente como una función de descarga, lo particular del arte moderno sigue siendo que éste, dentro de la miseria de tradición de nuestro mundo romántico y no romántico, no sólo tiene que aliviarse de la prosa de la realidad, sino también, además, del esfuerzo ideológico de su transfiguración romántica. Me parece que habla también en favor de ello el que el redescubrimiento del Barroco en los últimos decenios converja con el desmantelamiento por parte de la Modernidad del arte sentimentalista y psicologizante del siglo XIX.

Quisiera, entonces, bajo la impresión de todas las ideas estéticas y de sociología del arte que Gehlen nos transmite, acentuar las cosas de un modo algo diferente. La idea conductora del la racionalidad de la imagen queda deformada, a mi juicio, si racionalidad ha de significar una estructuración constructiva a partir de principios, en el sentido de la aplicación de una teoría previamente desarrollada. La comparación que Gehlen hace con el retroceso de Descartes hasta las *idées simples* —por lo demás, sólo una formulación teórica del nuevo método manejado por Galileo— conduce, a mi juicio, a una falsa apreciación de las relaciones de la teoría con su aplicación en el ámbito de la pintura. La estructuración constructiva es, ciertamente, un acto fundamental de la técnica moderna. El cálculo previo, la prefabricación y el montaje, tienen un aspecto muy distinto del los procesos correspondientes en el trabajo artesanal. Este modo de producción se ha de «admirar» en las cosas producidas de esa manera; también, por ejemplo, en el estilo de la arquitectura. ¿Cómo no iba a reflejar la pintura algo de eso? Pero ¿no debería también sugerir algo la autointerpretación de eso?

En cualquier caso, la tesis de principio por la que la pintura moderna está necesitada de comentario me parece extremadamente dudosa. E incluso: ¿prueba eso la preeminencia de la teoría sobre la producción pictórica? ¿No habrá que desconfiar de una tesis semejante si

lo que se consigue con la teoría —como en los casos de Kandinsky y Mondrian— no es la comprensibilidad, sino la incomprensibilidad de sus cuadros? Me parece que la crítica al concepto de genio romántico cae en el extremo opuesto. Hay que tomar en serio que Gehlen, incluso en el caso de Franz Marc, piense en la influencia de la teoría del entorno de Uexkylls, argumentando que: «De lo contrario, no se llega a la idea de pintar los animales como son, como ellos mismos ven el mundo y sienten su ser» (*Z.-B.*, p. 144)? Como si él mismo no hubiera mostrado convincentemente qué desarrollo interno de la estética hay aquí: cómo la pintura contemporánea (Picasso y otros) había renunciado ya a centrar el espacio del cuadro con el punto de mira del contemplador. Me parece, a veces, que él confunde la «lógica del proceso» con la lógica de la teoría deductiva. ¿Podría él, si no, decir de Macke (a diferencia de Marc) que «en él no se puede encontrar ninguna lógica del proceso, en él se trata de experimentos»? ¿Es eso de verdad una contraposición? Precisamente aquí quisiera cambiar los acentos y hacer valer el primado del experimento y la lógica que resulta de ello. Gehlen mismo cita, con manifiesta aprobación, las palabras de Max Ernst: «La última superstición, el último resto triste del mito de la creación que le queda al círculo de la cultura occidental, es el cuento de la creatividad del artista. Fue uno de los primeros actos revolucionarios del surrealismo haber atacado este mito por medios objetivos y de la forma más mordaz, insistiendo con toda energía en el papel puramente pasivo del "autor" dentro del mecanismo de la inspiración poética...» (*Z.-B.*, p. 155). Me parece que esta frase tiene una validez de principio mucho más allá del surrealismo. «Expresión de la personalidad» es un giro que rebosa de anacronismo ingenuo; no podía ser dicho antes de 1750 y no puede ser dicho con sentido después de 1920. Por ello, suscribo plenamente lo que Gehlen (*Z.-B.*, p. 190) dice sobre lo experimental en el espíritu de nuestro siglo. Excelente lo que él sugiere sobre el *concetto* óptico y la esfera prelingüística. Pero, una vez más, no le entiendo cuando cita una autodescripción de Bernhard Schultze (*Z.-B.*, p. 191) y opina que la «desvalorización calculada de la casualidad» de que habla el poeta aumenta «el carácter de forma científica» de la pintura. Si una casualidad desata una nueva casualidad hasta que se llega a algo «que es cierto», el tono está en que la casualidad singular, «de un modo completamente imprevisto (y no calculado), crea una nueva casualidad». Quisiera también poner en duda que una manifestación semejante muestre «cómo están vencidas las antiguas fuentes emocionales de referencia». ¿No será que la inspiración siempre fue, más o menos, así, y sólo el pensamiento acerca de ello sonaba completamente diferente?

Siguiendo esta dirección, quisiera reformular el rendimiento de la investigación de Gehlen por lo que se refiere a la sociología del arte, en el sentido de que, en un mundo industrial desengañado, un modo de pensar desengañado se ha aproximado mucho más al conocimiento de lo que es el verdadero modo de producción artístico; lo cual no excluye ciertas interacciones, pero, menos que significar un control constructivo de la producción artística por la teoría, probaría, antes bien, la nueva correspondencia entre la imagen y las expectativas que se tienen ante ella.

En todo caso, lo que me parece característico de la existencia del individuo en la moderna sociedad industrial es que está, y se sabe, en contextos cuya concluyente lógica experimenta como una reacción en cadena de casualidades. ¿No había de reflejarse eso en el arte de nuestra época? Ello entrañaría, sin embargo, que lo específico de las «imágenes de época» modernas sólo se pone de relieve cuando se las libera —siguiendo, por lo demás, hermosas enseñanzas de Gehlen— del ideal de forma científica que se les ha impuesto y se mide la pintura moderna —*peinture conceptuelle* o no— según el viejo, aún no envejecido patrón de que el comentario no es necesario.

16. Del enmudecer del cuadro

Hay una cosa segura en lo que se refiere a la creación plástica del presente, y es que la relación de arte y naturaleza se ha vuelto problemática. Las expectativas ingenuas al acercarse al cuadro resultan decepcionadas por el arte. Cuál sea el contenido de la imagen es algo imposible de decir; y todos conocemos los apuros del artista que tiene que poner un título con palabras a un cuadro suyo y que, al final, se refugia en los más abstractos de los signos, los números. La antigua relación clásica de arte y naturaleza, la relación de la mímesis, ha dejado de existir así.

Me viene aquí al recuerdo el cometido del filósofo según lo formulara Platón, «ver lo uno en lo múltiple», ver lo común del *eidos* a partir de la variedad de los fenómenos. Y así, me gustaría sugerir un «eidos», un punto de vista bajo el cual se presente y se interprete la creación artística de hoy. Me gustaría hablar del enmudecer del lenguaje pictórico. Enmudecer no significa no tener nada que decir. Al contrario: callar es un modo de hablar. En alemán, la palabra «mudo» (*stumm*) guarda relación con otra palabra: tartamudear, balbucear (*stammeln*); y es que, verdaderamente, la patética miseria del balbuceo no consiste en que el que balbucea no tenga nada que decir, sino, más bien, en que quisiera decir muchas cosas a la vez, demasiadas, y en vista de la apremiante plétora de lo que habría que decir, no encuentra las palabras. Y cuando decimos que alguien enmudece no queremos decir solamente que cese de hablar. Al enmudecer, lo que tiene que ser dicho se nos acerca como algo para lo cual estamos buscando palabras nuevas. Si se recuerda la suntuosa y colorida elocuencia de los tiempos clásicos de la pintura, que con tanta claridad y riqueza resuena para nosotros en las paredes de nuestros museos, y luego se contempla el crear plástico del presente, se tiene, de hecho, una impresión de que enmudece, y se abre paso la pregunta de cómo se ha llegado a este enmudecer del cuadro moderno, que nos asalta con una elocuencia propia, silenciosa [1].

[1] El carácter mudo de los cuadros modernos ya lo señaló A. Gehlen en *Zeit Bilder* (*op. cit.*). Cfr. la crítica de este interesante trabajo en «¿Pintura conceptualizada?» (III, 15).

Sin duda, fue con el bodegón y con los paisajes —ambos casi una sola cosa al principio—, con lo que comenzó a enmudecer la pintura europea. Hasta entonces, los cuadros habían contenido muchos monarcas y santos a los que se consideraba dignos de un retrato, figuras e historias que resultaban conocidas. La palabra griega para una pintura, *zoon*, significa en realidad, «ser vivo», y testimonia con ello cuán poco se consideraban entonces dignas de ser pintadas las simples cosas o fenómenos naturales donde no aparecieran seres humanos. Pero, hoy, son precisamente los bodegones, las naturalezas muertas, los que, al entrar en una pinacoteca clásica, nos resultan particularmente modernos. Es claro que no exigen esa trasposición que la presencia de los hombres o de los dioses y sus acciones requieren de nosotros cuando los encontramos en un cuadro. No es que éstos no hubieran sido antes también una declaración de sí mismos, la cual fuera comprensible y comprendida de modo inmediato. Pero si un artista de hoy quisiera servirse de este modo de declarar (*aussagen*), nos parecería tan fútil como la declamación. Y con ninguna otra cosa quiere tener nuestro arte tan poco que ver como con la declamación. ¿Qué es la declamación? En alemán, tenemos para ello una palabra que, ya por su construcción, dice mucho. Decimos *Aufsagen*, recitar. Pero recitar no es un decir (*sagen*), pues no busca la palabra para aquello que quiere referir, sino que parte de la palabra que se sabe de memoria, de la palabra que otro, o uno mismo en tanto que otro, encontró cuando se quería decir algo. Y si el crear plástico del presente pretendiera servirse de los contenidos figurativos clásicos, ello sería sólo un recitar, una repetición de palabras encontradas previamente. Con el bodegón, sin embargo, sobre todo según lo representaba la época burguesa en su primer cuño holandés, es diferente. En él, parece que se declara (*aussagt*) sin palabras el mundo sensible mismo que nos rodea también a nosotros.

Naturalmente, el bodegón no llega a ser un género por sí mismo hasta que desplaza al cuadro «narrativo» y se pone en su lugar. Allí donde encontramos motivos conocidos de la naturaleza muerta aplicados al arte de la decoración de interiores, no estamos realmente ante una naturaleza muerta, esto es, ante el enmudecer de la imagen. Sin que ello baste para definirla, es ésta la razón por la que la «naturaleza muerta» es siempre, por regla, un cuadro móvil que puede colgarse aquí y allá: quiere concentrar la atención sobre sí en todas partes, como si tuviera mucho que decir.

Y tiene también mucho que decir. No es, en modo alguno, una escena seleccionada casualmente entre la realidad de las cosas. Hay, antes bien, una iconografía (aún no escrita) del bodegón. A diferencia de todos los demás géneros pictóricos, del bodegón forma parte el arre-

glo (*arrangement*). Ello no quiere decir, naturalmente, que en los demás casos el artista haga una copia de una realidad que se haya encontrado delante suya. Eso vale tan poco para el paisaje o el retrato como para las pinturas de tema histórico o religioso. Lo que el pintor hace es siempre una «composición». Pero el bodegón posee una libertad propia y singular en el arreglo de su tema, ya que los «objetos» de la composición son cosas manejables, frutas, flores, objetos de uso, acaso también un botín de caza expuesto o cosas similares, cosas directamente entregadas a la arbitrariedad de nuestra libre elección. La libertad para la configuración del cuadro comienza aquí ya, en cierto modo, con su contenido; y, en este sentido, el bodegón preludia esa libertad de la composición moderna del cuadro, en la cual no queda ya ningún resto de mímesis, y en la que domina un silencio completo.

Y sin embargo, desde aquellos inicios en los cuales la vida silenciosa de las cosas naturales [2] se convirtió en algo digno de ser pintado hasta el mudo silencio del cuadro de hoy, hay un camino suficientemente largo. Vamos a recorrerlo brevemente. Aquellos bodegones holandeses, cuya increíble presencia (*Präsenz*) nos asalta formalmente en las pinacotecas, no sólo anuncian el descubrimiento de la belleza corporal de las cosas. Hacen sonar un trasfondo que legitima la dignidad de lo representado para que se lo pinte en un cuadro. Hace ya tiempo que se advirtió y mostró con ejemplos [3] cómo en esos bodegones holandeses pueden encontrarse los símbolos de la *vanitas*. Tenemos en ellos un ratón, tenemos la mariposa, la mosca, las velas consumiéndose, símbolos de la fugacidad de lo terreno. Bien puede ser que la gravedad puritana de aquel tiempo, cuando admiraba y disfrutaba la magnificencia de lo terreno es estos bodegones, percibiera una y otra vez el lenguaje de estos símbolos. Y, para que terminara de comprenderse eso, le era mostrado a uno en el cuadro una calavera, o se hacía figurar un edificante verso que pronunciaba la vanidad de todas las cosas. En un cuadro de Heems, en la Alte Pinakothek de Múnich, puede leerse: «*Maer naer d'aldershoenste Blom daer en siet'niet naer'ovn*» [4].

Pero más importante es, y ese es el primer *lenguaje* del enmudecer que se hace oír aquí, que lo representado mismo, aún sin estos símbolos y su comprensión explícita, declara en su plenitud sensible su

---

[2] A lo largo de todo este escrito, debe tenerse en cuenta que la palabra alemana para «naturaleza muerta» es *Stilleben*, esto es, «vida silenciosa, tranquila». (*N. del T.*)

[3] Así, por ejemplo, Ewald M. Vetter, *Die Maus auf dem Gebetbuch*, Ruperto-Carola, 36, 1964, pp. 99-108.

[4] «Pero ni ante la más bella de las flores se dará uno la vuelta» (traducción del holandés antiguo por el profesor K-L. Selig, Nueva York). (*N. del T.*)

propia fugacidad. En mi opinión, por encima de todo lo que pueda interpretarse simbólicamente, forma parte de la verdadera iconografía del bodegón la significatividad de la declaración sobre sí mismo, la cual reside en el mero aspecto, en la aparición de las cosas como tales. Así, en la iconografía del bodegón encontramos como motivo constante un limón a medio pelar, con la cáscara colgando hacia abajo. Seguramente se juntaban aquí varias cosas que hacían una y otra vez que este fruto fuera un motivo constante en los cuadros: su relativa rareza, la dialéctica de la cáscara, que no puede disfrutarse, y del fruto aromático —al igual que en la nueces cascadas—, su gusto acerbo, que atrae y repele a la vez. Precisamente con tales motivos, siempre iguales, la caducidad, lo momentáneo y, justo con ello, lo efímero, quedaban capturados en el cuadro. Es una cuestión sin resolver hasta qué punto la «naturaleza muerta» no tiene tanto un origen holandés como italiano. Y si lo último es cierto, resulta entonces palmaria una conexión con la pintura decorativa (y los mosaicos) de la Antigüedad, cuyos restos podían verse en las paredes de los edificios en ruinas de la Antigüedad con mucha más frecuencia que hoy, en que el documento conocido más importante lo constituyen las nuevas excavaciones de Pompeya[5]. Pero hay dos momentos, en particular, que le confieren una nueva acentuación a esta conexión iconográfica: el primero: a las figuras decorativas de la Antigüedad que conocemos semejantes a bodegones, les gusta basarse en un efecto óptico. Su inserción en la pared les otorga un aspecto semejante a un nicho. Nada de eso encontramos en la «naturaleza muerta»; aun más, el carácter artístico del arreglo repudia directamente semejantes efectos de ilusión. Y el segundo: cuando en composiciones antiguas, junto a las flores y frutos, encontramos ocasionalmente también animales (caracoles, serpientes, cangrejos o pájaros) —y precisamente eso puede haber resultado incitante para el pintor de comienzos de la Edad Moderna—, parece ser propio de estos arreglos de plantas y animales un carácter puramente decorativo, fijo, ensamblado de un modo casi heráldico. En cambio, la lagartija que Jacobo de Udine pintaba al pie de un arreglo con flores, o algunas de las mariposas y moscas, lagartijas y ratoncillos de los bodegones holandeses, tienen una función del todo diferente: lo que se desliza, lo fugaz, lo engañoso incluso, le presta a aquello alrededor de lo cual se teje como naturaleza muerta[6] algo de su vida silenciosa y fugaz.

---

[5] Véase la instructiva exposición de Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, París, 1959.

[6] Esto es, en el original, «vida silenciosa». (*N. del T.*)

Puede también notarse que el bodegón italiano no tiene el limón como fruta más característica, sino la granada, cuyo sentido simbólico muestra un juego de rechazo y seductora exuberancia semejante al del limón. Es verdad que en la época que le siguió, se va debilitando el trasfondo religioso del bodegón para predominar lo decorativo, lo suntuoso, lo que promete un placer y está arreglado de un modo seductor. Pero, finalmente, al cabo de un largo camino de rara perseverancia tipológica (hasta fines del siglo XIX, la cáscara de limón sigue siendo casi obligatoria) en el contexto de la revolución provocada por la pintura moderna, el bodegón vuelve a hablar otra vez, y de nuevo se torna enigmático. Piénsese, por ejemplo, en los bodegones de frutas de Cézanne, en los cuales las cosas palpables ya no están dispuestas en un espacio en el que fuera posible meter la mano. Se hallan como prendidas en la superficie, en la cual está su propio espacio.

Lo que a partir de ahora puede llamarse contenido digno de formar un cuadro no son ya las cosas, no es la unidad de las cosas individuales ni la unidad de la composición. Los girasoles de Van Gogh pasan a formar parte de la articulación de la superficie igual que un retrato moderno, y apenas le confieren ya nada al cuadro por su significado objetual. ¿No resulta entonces indicador que, de un modo análogo a como se puede reconocer el bodegón holandés por aquellos limones a medio pelar, también se pueda reconocer el bodegón moderno por la imagen favorita de su contenido? (¿o cómo hay que llamar a eso que ya no es contenido y, sin embargo, lo es?). Me refiero a la guitarra, tal como fue convertida con Picasso, Bracque y Juan Gris, entre otros, en la primera víctima preferida de aquella destrucción de la forma que se llamó cubismo. No quisiera investigar las teorías que los pintores mismos presentaban, o de las que se dejaban convencer para fundamentar su modo de pintar. Pero la predilección por este instrumento, cuya marcada forma se hace pedazos en vibrantes planos, ¿no tendrá algo que ver con que sea un instrumento de música? No estando él mismo hecho para ser mirado, bañado en la marea de acordes que suben desde él y a veces se precipitan sobre la superficie del cuadro en guirnaldas de notas danzantes, invoca —me parece— el modelo de la nueva pintura: la «música absoluta», ese género artístico que, hace ya siglos, había osado abandonar todo contenido que pudiera ser dicho, renunciando con ello a toda referencia unitaria extramusical. Bien puede ser que sean otros factores, como la velocidad de la vida moderna, los que hayan sugerido la desintegración de las formas constantes de las cosas. El temprano cuadro de Malevich *Señora en una gran ciudad*, por ejemplo, representa en el cuadro mismo las transformaciones del mundo en que vivimos, las cuales expulsan la

cosa permanente y tranquila. En cualquier caso, fue algo enorme lo que ocurrió cuando, a comienzos de nuestro siglo, la unidad que se esperaba del contenido del cuadro empezó a dispersarse y descomponerse en una multiplicidad inabarcable. Lo que queda son relaciones de formas y colores sin un portador objetual, una especie de música de los ojos cuyos tonos nos salen al encuentro desde el lenguaje que enmudece de los cuadros modernos.

Nos preguntamos, entonces: ¿qué es lo que constituye la unidad de su composición? Seguramente, no es ya la unidad de contenido de una imagen elocuente, ni tampoco es ya la unidad muda de las cosas corporales. Ambos principios parecen haber quedado destituidos. ¿Qué unidad hay, entonces, en la unidad del cuadro? Pues no es sólo la unidad del objeto lo que le falta al cuadro moderno, hasta tal punto que ha desaparecido toda representación de la unidad de lo presentado, del mito, de la fábula relatada en él, o del carácter de cosa reconocible, que antaño hacía del cuadro mímesis. Tampoco es ya, en el mismo sentido, una unidad de la visión, como en la época de la perspectiva central, donde la imagen abría algo así como la mirada en un espacio interior. En ella, incluso tras el desmoronamiento de una tradición iconográfica de siglos —y eso es, seguramente, lo que caracteriza ampliamente la pintura tras la ruptura de la tradición del siglo XIX— el punto de fuga unitario mismo pudo mantener unidas la escena fortuitamente seleccionada y su visión. Es al marco al que le corresponde este sentido del cuadro. En tanto que invita a sumergirse en la profundidad de lo delimitado por él, mantiene junto y delimita. Una de las cosas más notables de la vida histórica es que, con frecuencia, sólo con mucho esfuerzo y lentitud puede lo nuevo abrirse a través de la superficie encostrada de lo viejo. Ni siquiera la fuerza de la superficie de los cuadros de Cézanne supo hacer estallar el decadente marco dorado del Barroco. Pero es seguro que el cuadro de hoy no se mantiene unido gracias al marco, sino que, cuando lo tiene, sujeta su marco desde sí mismo. ¿Desde qué unidad? ¿Por medio de qué fuerza?

Tampoco es ya la unidad de la expresión. Es cierto que fue ésta un nuevo principio de unidad, que comenzó a dominar la configuración del cuadro en la Edad Moderna después de que la imitación, la repetición de contenidos plásticos fijos previamente dados, se convirtiese en declamación huera. La unidad de la expresión anímica, no tanto la de lo representado como del que representa, la escritura a mano del pincel, la fuerza expresiva de ésta, la más sensible de todas las escrituras, podía aparecérsele a una era de interioridad como la autopresentación adecuada, ya que, de ese modo, también las respuestas in-

conscientes al enigma de la existencia penetran en el cuadro. Hoy, en plena cultura de la máquina de la era industrial, la unidad de la vivencia y su autoexpresión espontánea ha dejado de resultar evidente como principio de unidad de la creación pictórica.

Realmente, es como si aquel concepto de cuadro del museo clásico se hubiera quedado estrecho. La creación del artista ha hecho saltar el marco. La articulación de la superficie que constituye el cuadro apunta más allá de sí, hacia otras conexiones. La vieja invectiva de los pintores, consistente en despreciar un cuadro calificándolo de decorativo, está perdiendo poco a poco su carácter obvio. Así como antiguamente la disposición de la arquitectura, de las iglesias y plazas, de casas de pisos, planteaban requisitos figurativos que el pintor tenía que cumplir, también hoy empieza a haber conciencia de esos requisitos predeterminados para la imagen. Si ahora miramos la creación artística actual, se confirma que el arte por encargo ha recuperado su antigua dignidad. Las razones para ello no son solamente económicas. El arte por encargo no significa primariamente (aunque, por desgracia, con frecuencia sí secundariamente) que el creador tenga que doblegarse contra su voluntad al arbitrio de su cliente. Su verdadera esencia y su auténtica dignidad estriba en que se halle previamente dada una tarea no sometida al arbitrario capricho de nadie. Así, no cabe duda de que la moderna arquitectura ha recibido hoy una especie de posición directora dentro de la creación artística del presente porque es la que plantea las tareas. En tanto que determina las medidas y los espacios, compromete también a las artes plásticas dentro de su contexto. La creación plástica del presente no puede seguir recusando totalmente la exigencia de que la obra no sólo atraiga hacia sí misma, invitando a demorarse en ella, sino que, a la vez, apunta dentro de un contexto de vida al que ella pertenece y que también contribuye a configurar.

Volvemos a preguntar, entonces: ¿qué es lo que constituye la unidad de la obra? ¿Qué experimentamos en el cuadro de lo que nos sale al paso en el contexto vital en el que estamos? Hoy día, nos rodean poderosas transformaciones del mundo en que vivimos. La ley del número se hace visible en todo. Su forma de aparecer es, sobre todo, la suma y la serie, lo sumado y lo alineado. Ello es lo que marca el carácter celular y panal de los grandes edificios modernos, pero igualmente la exactitud y la puntualidad del modo moderno de trabajar, el funcionamiento reglado del tráfico y de la administración. Lo que distingue a la suma y a la serie es la intercambiabilidad de sus elementos. Y, así, forma parte de todo el orden vital en el que estamos el que cada elemento individual sea sustituible e intercambiable. «Ahora, la

pieza de la máquina quiere que la alaben»[7]. Planificación previa, diseño, montaje, elaboración, distribución y venta, penetrado todo ello de una publicidad que intenta rebasar lo más rápido posible lo ya elaborado y llevado al consumo para sustituirlo por algo nuevo. ¿Cuál puede ser todavía, en este mundo de lo intercambiable, la singularidad del cuadro? ¿O es que precisamente en este mundo de la seriación y de la suma, gana la unidad del cuadro un nuevo acento propio? La forma y el color del cuadro, que han dejado de estar rodeadas por la unidad de las cosas permanentes y familiares, y a la vista de la creciente falta de apariencia propia del rostro del hombre moderno y de la persona humana del mundo industrial, se estructuran en una unidad plena de tensión que aparece organizada desde un centro. ¿Por qué fuerza? ¿Qué es lo que mantiene la conformación?

En la creación pictórica ha entrado algo experimental que, sin duda, es cualitativamente diferente de los innumerables intentos que, desde siempre, convertían al pintor en maestro. Del mismo modo que domina nuestra vida, la construcción racional quiere hacerse también un espacio en el trabajo constructivo del artista plástico, y precisamente en eso estriba el que su creación tenga algo de experimento: se asemeja a la serie de ensayos que consigue nuevos datos por medio de preguntas planteadas artificiosamente, y busca a partir de ellos una respuesta. Sin duda, así es como penetran lo aditivo y lo serial también en la creación pictórica del presente, y no sólo en los títulos. Y, sin embargo, lo que puede planearse, construirse y repetirse arbitrariamente, alcanza de súbito el antiguo rango de algo único y logrado. Puede ser que el creador esté a menudo inseguro de cuál de sus experimentos sea el que vale. Puede incluso dudar, a veces, de cuándo está su obra acabada. La interrupción del proceso de trabajo tendrá siempre en sí algo de arbitrario, y más que ninguna, la definitiva. No obstante, parece haber un criterio para medir lo que está acabado: cuando la densidad de la estructura deja de aumentar y disminuye, se hace imposible seguir trabajando. La conformación se ha sustraído, se ha hecho libre, está ahí, independiente y por derecho propio; también contra la voluntad (y en especial la autointerpretación) de su creador[8].

Acaba cumpliéndose así, con un sentido nuevo, la vieja relación de naturaleza y arte, que ha dominado la creación artística de milenios con el pensamiento de la mímesis. Desde luego que ya no es la natu-

---

[7] Rilke, *Sonetos a Orfeo,* I, XVIII.

[8] En mis estudios sobre las poesías incompletas de Goethe, en los *Kleine Schriften II* (ahora en *GW*, 9, pp. 80-111) he tratado esta cuestión a propósito de un ejemplo.

raleza hacia donde el arte mira para alumbrarla. Ella no es nada modélico o arquetípico que haya que reproducir, y, sin embargo, por sus propios caminos, por propia voluntad, la obra de arte tiene naturaleza. El cuadro cerrado en sí mismo, crecido alrededor de un centro, tiene algo de regular, de obligatorio. Piénsese en un cristal. También él es sólo naturaleza, con la regularidad pura de su estructura geométrica; pero, rodeado por la plenitud del ser amorfo y pulverizado, se le encuentra como lo raro, lo duro, lo centelleante. El cuadro moderno tiene algo de naturaleza en el mismo sentido: no quiere expresar ninguna interioridad. No exige ninguna empatía (*Einfühlung*) con el estado psicológico del artista; es necesario en sí y está ahí como desde siempre, igual que el cristal: pliegues que el ser arroja, erosiones, runas y arrugas en las que el tiempo se convierte en duración. ¿Abstracto?, ¿concreto?, ¿objetual?, ¿no objetual? Una prenda de orden. Difícilmente se comprenderá a sí mismo el artista moderno que busque una respuesta a la pregunta por lo que él propiamente representa. La autointerpretación del arte es siempre un fenómeno secundario. Habría que seguir a Paul Klee, que tenía que saberlo bien, cuando se defiende contra toda «teoría en sí», cuando pone el acento sobre la obra «y, por cierto, sobre la que ya ha nacido, y no en la próxima del futuro» (*Diarios*, n.° 961). El artista moderno es mucho menos creador que descubridor de lo todavía no visto; aun más, inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser. Pero, curiosamente, la medida a la que está sometido no parece ser otra que aquélla a la que el artista está sometido desde siempre. Puede encontrarse enunciada en Aristóteles —pues ¿qué cosa hay que sea correcta y que no esté ya en Aristóteles?—: una obra recta es aquella en la que nada falta y nada es demasiado, a la que no se puede añadir nada y a la que no se le debe quitar nada. Una medida simple y difícil.

17. Imagen y gesto

Es grande la desconfianza que la conciencia de hoy tiene hacia cualquier forma de disfraz que se le procure. ¡Qué problemáticas resultan hoy las imágenes religiosas, qué problemático es el retrato, qué problemático es incluso un paisaje que nos es familiar, al que el hombre forma y al que da vida, cuando se convierten en objeto de la pintura! ¡Y cuánto más cierto es esto para el lenguaje que, viniendo desde la lejanía de los tiempos, de una cultura ajena, de un mundo religioso cerrado para nosotros, nos habla desde la tradición humanista! Cuando un pintor moderno recoge semejante mundo de símbolos, cargado de formación cultural, se pregunta uno si no queda aquí velado algo que debiera determinarnos con todo su rigor y claridad, y que en verdad nos determina. Y es que es la miseria de símbolos —podría incluso decirse, la renuncia a los símbolos— lo que determina el arte del presente en todos sus dominios; y ello es así, con toda certeza, no por una arbitrariedad, ni a consecuencia de alguna moda o manipulación, sino porque un arte que hoy quiera decirnos algo ha de obedecer a la hora presente.

Símbolo significa aquello en lo que se *re*-conoce algo; y, de hecho, un rasgo característico de la hora en que estamos es la miseria de símbolos, la cual se corresponde con la creciente desfiguración [1] e impersonalidad del mundo en que vivimos. El *re*-conocimiento es la esencia de todo lenguaje de símbolos, y el arte, parezca lo que parezca, no puede ser nunca otra cosa que un lenguaje del *re*-conocimiento. También el arte de hoy, que tantos molestos enigmas nos plantea cuando miramos de frente su mudo semblante, sigue siendo un modo de *re*-conocimiento: en él encontramos la desfiguración misma que nos rodea. Es una escritura cifrada lo que él escribe, algo que se quisiera leer porque en él se declara un sentido. Mas es una escritura de signos ininterpretables, indescifrables. En la pintura, conocemos esos signos

[1] Traducimos por «desfiguración» la palabra alemana *Unkenntlichkeit*, que también podría verterse, aproximadamente, como «irreconocibilidad». Contiene el tema «*Kenn-*», «conocer», con el que Gadamer juega en este texto. (*N. del T.*)

como los elementos de la superficie: punto, línea, área, color; y lo que está escrito es esa cifra, lo está de un modo inefable, impalpable, imposible de unir con otras experiencias, y, sin embargo, decimos: la construcción está erguida, el movimiento está atrapado, se ha encontrado una solución. Así pues, hay una conexión de sentido en todo lo que nos rodea como configuración del arte moderno, pero una conexión de sentido carente de clave. Que algo así sea posible nos lo enseña desde hace siglos el arte acaso más sublime de todos: la música. Toda composición de «música absoluta» tiene esta estructura: ser conexión de sentido carente de clave. Tampoco la «pintura absoluta» de nuestros días ha abandonado el espacio de una conexión de sentido semejante en que vivimos siempre.

Y tanto más hay que preguntarse: ¿puede seguir resultando artísticamente creíble la evocación de contenidos míticos del mundo griego, venerablemente íntimo, pero irrealmente lejano, tal y como está configurada en la epopeya y en el drama? ¿Resultan sus símbolos adecuados para llegar a descifrar la desfiguración? Que ello no puede hacerse con las formas de las figuras conocidas, ni con los símbolos que nos son familiares, es una certeza para todo el que repase el desarrollo de los últimos dos siglos; tendrá entonces que admitir que, desde el Barroco y su autorepresentación y autoelevación cristiano-humanista, ningún otro simbolismo unitario ha conseguido obtener un verdadero carácter vinculante. No estoy hablando en absoluto de la palidez de quienes intentaban decir algo en sus cuadros durante el neoclasicismo. Sólo recordaré cómo se siente uno cuando, viniendo del intenso colorismo y la vigorosa voluntad de abstracción de nuestro siglo, se ve delante de cuadros de maestros como, por ejemplo, Feuerbach, o de los trabajos del Nazareno. A la vista de tal experiencia, cabe preguntarse si un artista de nuestros días puede de verdad sacar de la tradición místico-humanista algo que llegara a convertirse es símbolo de nuestra desfiguración.

Es cierto que la imagen de los griegos que nuestro tiempo guarda es una imagen transformada; no es ya la noble humanidad de Goethe, según la presentaba él en *Ifigenia,* contraponiéndola a las bárbaras costumbres de los tracios. Gracias a Jakob Burckhardt y Friedrich Nietzsche, forma hoy día parte de la conciencia general el que los griegos no eran lo que el clasicismo había llegado a erigir ante nosotros con aquel arquetipo de noble humanidad. Lo que hoy justamente le da su propia finura y su vigor a la tradición humanista es que siempre adivinamos el trasfondo sobre el que se alza la claridad apolínea del arte griego. El redescubrimiento de Friedrich Hölderlin en nuestro siglo

—en realidad, su primer descubrimiento— fue también, no en último lugar, un acontecimiento espiritual de tal magnitud porque su obra confirmaba esta imagen renovada y más profunda de lo griego, en la cual los titanes son vistos como un constante fondo presente, en tenebrosa efervescencia, junto a las formas configuradas de claridad olímpica y magnificencia universal[2].

Es la transformación de la tradición humanista lo que le permite participar en esa desfiguración que encontramos en todas las cosas nosotros, contemporáneos. Pero, de este modo, ella nos plantea, por su parte, el mismo dilema del *ser* humano: cómo es que nos conocemos y que nos desconocemos en esa tensión de naturaleza y espíritu, de animalidad y divinidad que constituye al ser humano, un ser escindido que se une y nunca se deja separar, que atraviesa, de modo enigmático, como una gran corriente natural, nuestro comportamiento más propio, más personal, anímico y espiritual, y que hace consonar armónica-disarmónicamente lo inconsciente de nuestro ser natural con lo consciente, con el ser tomado y querido. En mi opinión, es eso lo que vuelve a hacer siempre significativa la religión griega, tal como nos habla desde la epopeya y el drama: ella es el primer intento de solucionar el enigma que somos para nosotros.

En Homero y en Hesíodo, esto se nos hace particularmente comprensible: en Homero, con ese relato de la guerra de Troya y el regreso de los héroes, curiosamente aventurero y que, sin embargo, nunca deja de ser humano, cercano; y en Hesíodo, con su historia de los dioses, de una extrañeza totalmente distinta, violenta. Horrible lo que se cuenta de las primeras generaciones de dioses, antes de que Zeus se hiciera con el dominio del Olimpo, gobernando desde entonces la sabiduría y la justicia sobre dioses y hombres. La lejanía de la leyenda, Troya, el regreso, las calamidades que persiguen a los guerreros que regresan y los suyos; todo ello es convertido por Homero en la fuente de la que constantemente fluyen leyendas y cantares míticos. Y si en él aparece todavía con la distancia del narrador que, en su gigantesca epopeya, relata lo que los dioses hacen a los hombres y los pesares de los hombres por causa de los dioses, el teatro griego constituye la singular transformación de todo este mundo de leyendas y fábulas en la inmediatez del presente cultual. Por lejanos que ambos nos parezcan, la epopeya y el drama de los griegos tienen presente, y siguen diciéndonos algo acerca de nosotros cuando nos informan de

---

[2] Véanse los trabajos sobre Hölderlin y el estudio sobre Goethe en *GW*, 9.

los dioses y los hombres, heroicos representantes de todos los que viven hoy.

Le debemos particularmente al filólogo Walter F. Otto la idea de que los dioses griegos son aspectos del mundo mismo y, por ello, siguen siendo experimentables para nosotros, aunque no sea en su primitivo sentido cultual y vinculante como religión. Han conservado realidad. También a nosotros nos turba el cambio súbito del aspecto de las cosas; algo sucede, y ya es todo, de golpe, diferente. El ensombrecimiento, la tiniebla, la locura, la desgracia, la enfermedad, la muerte, el amor, el odio, el entusiasmo, la ostentación, los celos, todo el enorme panóptico de las penas y las pasiones humanas que los griegos experimentaban como la realidad de las figuras divinas, tampoco es para nosotros nada desconocido. Lo que nos habla desde el mito griego es la experiencia fundamental, conocida para todos nosotros, de que algo le sobreviene al ser humano, y cómo le sobreviene.

Cabe preguntarse si semejante ser avasallado lo es todo. ¿No somos, sobre todo, agentes que actúan? ¿No existe el conflicto, la decisión, la falta, la culpa? ¿Y no existe todo eso ya en la epopeya y en el drama de los griegos? Desde luego, pero también es verdad que uno de los resultados más fecundos de la reciente investigación sobre la Antigüedad es que hoy vemos «la acción» del drama y, sobre todo, la acción de la epopeya con unos ojos completamente distintos y —eso es lo asombroso— no extrañados. Al leer en Homero descripciones en las que son los dioses los que inspiran a los hombres en el corazón sus decisiones, y encontrar luego otras descripciones más subjetivas, reflexivas y conscientes en las que el héroe se da golpes de pecho y, en medio de tormentos y dudas, toma su resolución, no pensamos ya hoy día que se trate de estratos diferentes de la epopeya, de autores más recientes o más antiguos, por ejemplo. Gracias a una observación más precisa —y eso significa, a una autoobservación más precisa—, hoy día sabemos que Homero tiene razón cuando dice ambas cosas en una sola frase. Cuando, por ejemplo, uno toma una resolución y Atenea se la ha inspirado, no quiere ello decir que ahí se estén afirmando dos cosas diferentes de las que sólo una pueda ser verdadera: o el héroe toma la resolución por sí mismo o Atenea se la ha inspirado. Antes bien, se trata del mismo suceso, sólo que bajo otro aspecto. Lo que los filólogos —nombraré sobre todo a Bruno Snell y Albin Lesky—[3] han en-

[3] Cfr. los trabajos de Bruno Snell y Albin Lesky, *Gottl. und menschl. Motivation imm homerischen Epos,* SB de la Academia de Ciencias de Heidelberg, 1961.

señado con la epopeya antigua, e incluso con el drama, es que el «actuar» es una concepción de sí mismo, sumamente unilateral, que tiene el hombre moderno. No cabe duda de que, si hoy podemos ver eso con más claridad, no se lo debemos por encima de todo a algún avance de la ciencia, sino a las propias experiencias, que nos han obligado a enterrar ciertas ilusiones acerca del ser humano y a mirar de frente, con más seriedad y más dudas, el enigma del hombre.

Los griegos entendían su destino de un modo religioso. Lo que al hombre le sobrevenga es cosa de los dioses que disputan entre ellos. No se trata aquí de culpa y expiación, sino de destino; aún más, de víctimas. Como la víctima de un sacrificio, el héroe trágico está en lugar de algo. ¡Qué grandiosa sabiduría reside en la idea de sacrificio, qué participación, qué desmoronamiento de los límites entre tú y yo y nosotros, qué particularísima unificación de todo, en la que nuestro destino finito queda transcendido! Por más que todo eso sea propio del mundo griego, no se nos aparece, sin embargo, como un momento extraño de la existencia, separado de nosotros por los abismos del tiempo, algo de otro mundo, sino que es todo el amplio alcance de nuestro propio ser humanos, la multiplicidad de estratos de nuestro ser, el cual existe aquí de modo griego. Si se me permite hablar por un momento en el lenguaje de la filosofía, me explicaré por medio de la contraposición hegeliana de sustancia y sujeto. En Hegel, y en este caso sustancia no se refiere a aquella categoría del conocimiento griego de la naturaleza que vemos atravesar la metafísica de milenios, sino que es una palabra que todos estamos acostumbrados a utilizar en sentido hegeliano cuando, por ejemplo, hablamos de un espíritu sustancial, o cuando decimos de alguien que es un hombre muy inteligente, pero que no tiene sustancia. Sustancia significa aquí aquello que sostiene, que no emerge, que no se eleva a la claridad de la conciencia reflexiva, lo que nunca se declara plenamente pero que, sin embargo, es imprescindible para que puedan ser la claridad, la conciencia, la expresión, la comunicación, la palabra que atina. Sustancia es «el espíritu que puede unirnos». La frase rilkeana que acabo de citar indica que el espíritu sabe, y sabe de sí más que cualquier individuo. Hegel acudió a la categoría de la sustancia para comprender lo que es el espíritu de un pueblo, o el espíritu del tiempo o de una época, a saber, la realidad desplegada que sostiene a todos y que no existe conscientemente ni es adecuadamente sabida en ningún individuo. Cuando la religión griega ve más en el ser humano aquel al que la acción de los dioses decide que aquel que se decide por sí mismo, hace precisamente justicia a la verdad de que siempre somos mucho más, y somos algo diferente,

de lo que sabemos de nosotros mismos, y que eso que tan ampliamente nos excede a nosotros y a nuestro saber es precisamente nuestro ser más propio.

Ahora bien, ¿cuál es la posición del arte de hoy frente a esta verdad, que sigue siendo válida, y su forma griega de manifestarse? Prescindamos de la poesía y de sus posibilidades de plantar algo ante nosotros con su decir evanescente, de tal modo que está para nosotros ahí y nos prende con toda la fuerza y la insistencia de un auténtico presente. Constituiría un capítulo aparte estudiar cómo se reflejan mutuamente el entonces y el ahora, cómo la tragedia antigua, particularmente, se despierta una y otra vez en una nueva transmutación poética. Las artes plásticas no conocen semejante desaparición de la palabra y su resurrección en materia lingüística del presente. Tienen que permanecer en lo visible, tienen que permanecer como visibles ellas mismas; y ello en un mundo que, bajo los martillos del trabajo moderno, se transforma cada vez más en algo sin rostro, en abstracción, en construcción, en nivelación, en conformidad. ¿Cómo va a poder regresar la religión artística de los griegos, con sus formas humanas, en el crear figurativo actual? Desde luego que no en un simple reconocimiento de lo conocido, y, sobre todo, no en un reconocimiento de figuras ya bien conocidas, como, por ejemplo, pintara Feuerbach a Ifigenia, «buscando con el alma la tierra de los griegos». Antes bien, lo que nos es conocido a todos es algo desfigurado, en lo cual sólo alguna que otra vez relampaguea una huella de sentido. ¿Cómo puede declararse eso todavía en forma humana?

Yo diría que en el lenguaje del gesto. En el gesto, lo que él expresa está ahí, como suele decirse. Los gestos son algo enteramente corporal, y son algo enteramente anímico. No hay un interior distinto del gesto y que se revele en él. Lo que el gesto dice como gesto es todo su propio ser. De ahí que todo gesto esté, a la vez, cerrado de una manera enigmática. Revela tanto como contiene de su secreto. Pues es ser del sentido lo que destella en el gesto, y no el saber del sentido. Hablando hegelianamente, el gesto es sustancial, no subjetivo. Todo gesto es humano, pero no todo gesto es exclusivamente el gesto del ser humano; más aún, no hay uno solo que sea simple expresión de un individuo humano. Como el lenguaje, refleja siempre un mundo de sentido al que pertenece. Tampoco son nunca gestos humanos solamente los que hacen legible este mundo y los que puede sacar un pintor.

Estas reflexiones nos llevan a las imágenes de la mitología griega que le debemos a Werner Scholz. Hay, por ejemplo, un cuadro que representa tres barcos, tres veleros en el estilo de la idea más primitiva

de velero, pero que también corresponden, más o menos, a nuestra representación de los veleros antiguos o mediterráneos: una vela roja, otra verde, y otra más bien gris. Uno está detrás del otro, como en una construcción. Bien puede ser que, al verlos, pensemos en el regreso a casa de los griegos de Troya, bien el regreso que siempre estaban a punto de emprender antes de someter Troya, bien el desdichado regreso real tras su destrucción, o puede ser que no veamos todo lo griego que hay en el cuadro: en cualquier caso, en él no se copia nada que haya ocurrido alguna vez en un tiempo mítico o real. Antes bien, es la incertidumbre del viaje, la ambigüedad del destino que espera a todo el que suba a ese barco —¿hacia qué patria?—, es el gesto del destino vital mismo lo que está ahí en esos barcos.

O los paisajes. ¿Qué son los paisajes en Werner Scholz? La costa que nos mira como unos ojos vidriosos del mar, la ruina que denuncia la caducidad, alzándose como una garra; o incluso las flores, los peces, las lechuzas, las mariposas: todo eso son gestos[4]. Claro está que es un género de gesto muy especial. Es el mudo lenguaje de la heráldica lo que se habla aquí; ese lenguaje de blasones en el que se reconocen sin palabras los que se pertenecen mutuamente. Y, por fin, los gestos humanos. No son gestos de seres humanos individuales dentro de un entorno representado en un cuadro, sino gestos de la imagen misma; no sólo bosquejos reconocibles aquí y allá —no siempre fáciles de reconocer— de una figura humana que haga un gesto o lo sea; antes bien, aquello contra lo que se alza, aquello en lo que está entretejido, no es menos gesto ello mismo, según las leyes de la superficie y del color. Hay, por ejemplo, una Antígona que, encerrada entre muros, se hunde al encuentro de una muerte por hambre después de haber puesto la ley de los muertos por encima de la ley del Estado. Esta Antígona no es representación de una legendaria figura griega destacándose sobre su fondo; es el gesto de hundirse por voluntad propia y nada más, hundiéndose con ella las rocas que la encierran. Es un gesto único que entreteje hombre y mundo. O Pentesilea: el gesto de la amazona que, perseguida y perseguidora, se lanza en su corcel hasta que la saeta la alcanza y cae. No hace falta explicar expresamente este gesto originario del perseguir y ser perseguido hasta que la flecha nos alcanza. O el gesto de Orestes —a la izquierda del tríptico—, el cual, en medio del infortunio que se trama, mantiene su cabeza inclinada de tal modo que cualquiera, aún sin saber nada, puede ver que el

[4] Cfr. mi ensayo sobre Werner Scholz (Recklinghausen, 1968).

que aquí actúa es una víctima, y mantiene el cuello inclinado a la espera del golpe del poderoso. Otros cuadros pasan aún con más rapidez y facilidad: por ejemplo la Ariadna abandonada que, en la playa de Naxos, mira hacia la lejanía azul: he ahí el gesto sacrificial del amor. O bien, otra víctima: Ifigenia. Lo que hay en el cuadro es el gesto inmenso de una mujer postrándose ella misma para el sacrificio. Esta víctima sabe lo que significa sacrificarse. En ella, el sacrificio está ahí.

En todos estos cuadros, no se trata de otra cosa que de gestos, es decir, de algo que lleva en sí su significado y que es mucho más que lo que nos es conocido por el saber humanístico. Son gestos que permenecen totalmente ligados a la superficie del cuadro; también cuando tienen rasgos humanos. Cómo vibra, por ejemplo, todo el tentador juego de colores de un mundo abigarrado sobre el cuerpo ofrecido por Calipso, de tal modo que el Ulises que se aleja parece intercambiable, sustituible, casi como si no estuviera ya ahí, una sombra apartada. Resulta característico que cuantos más rostros humanos pone Werner Scholz en sus cuadros, es decir, aquello en lo que se expresa la subjetividad y la interioridad humana, más discreta se vuelve su escritura, hasta la ilegibilidad. Apenas puede verse un gesto, una mera línea de la nariz, en todo caso una mirada hacia arriba, como cuando Alceste vuelve a dirigirse al mundo superior. Muy poco es aquí psicología, muy poco interpretación de un interior subjetivo; casi todo es sólo la interioridad de la máscara tras la cual no hay nada, interioridad de puro volverse hacia sí mismo, el enigma que se abre a sí mismo y que somos para nosotros.

Nadie afirmará que estos cuadros están vistos de un modo griego. Por el contrario, quisiera decir que están vistos con nuestros ojos; y ver con nuestros ojos presupone ver como alguien que ha pasado por toda la gran historia de la interioridad cristiana. Pero precisamente por eso es lo griego visto aquí como presente. Se trata del viejo enigma del hombre, que se nos plantea en este trabajo de un pintor de hoy, al hacer él presentes de nuevo las soluciones griegas. A modo de resumen, acaso pueda mostrarse en un cuadro lo que vale para todos. Se llama *Ifigenia*. Una Ifigenia muy indefinida. No hay ahí el anhelo de un ser que quiera volver a su patria, ni el duelo de la que se sacrifica, la que hubo de abandonar la patria y la vida; y para nada se relata el mito de cómo Ifigenia fue arrebatada de su patria y llevada al extranjero. Antes bien, Ifigenia está ahí como *la* arrebatada, tocando su propia frontera con otro reino invisible. Lo que el cuadro muestra es el ser arrebatada mismo. Al quedar cifrado hasta la desfiguración, lo que ha de ser adivinado se convierte, de modo inmediato, en lo que habla.

Así, no se relata aquí nada, ni se vuelve a interpretar nada conocido. Hay un rasgo heráldico en toda esta obra; los blasones caballerescos de nuestro ser humanos están en los cuadros ante nosotros: blasones, emblemas en los que nos reconocemos sin poder entendernos ni desvelar nuestro enigma, símbolos de la desfiguración en los que nos encontramos siempre a nosotros y a nuestro mundo, cada vez más desfigurado. Lo que la palabra del poeta, de Homero y de los trágicos, sigue consiguiendo en el reflejo de la traducción, lo puede conseguir también el artista plástico de nuestros días cuando concentra todo el mito antiguo en la simplicidad del gran gesto.

18. Sobre la lectura de edificios y de cuadros

Partiendo de la simple y trivial constatación de que cualquier frase, cualquier manifestación, sólo llega, en el fondo, a ser comprendida cuando se la puede comprender como respuesta a una posible pregunta, he analizado la estructura de pregunta y respuesta del comprender. Algún arranque de esto puede encontrarse ya en ciertos seguidores del modo de pensar hegeliano, especialmente en Collingwood. Yo he enlazado con ello, poniendo de manifiesto la dialéctica que reside en la relación de pregunta y respuesta[1], la cual acaba con la apariencia de que la «comprensión» se trate de algún método que hiciera falta. Ese peculiar juego de intercambio del desafío que lo Otro, lo incomprensible representa, y al que responde el que quiere comprender, preguntando e intentando comprender como respuesta, no sólo juega entre tú, yo, y aquello que nos decimos mutuamente, sino también entre la «obra» y yo, a quien dice algo y que cada vez quisiera saber qué es lo que le dice. En esta estructura de la comprensión, he puesto en primer plano la recuperación de la pregunta.

Pero esta estructura universal de la pregunta, y la dialéctica de pregunta y respuesta, ¿es suficiente como punto de partida para reflexionar acerca de la experiencia con obras de arte? Aparentemente, resulta muy oscuro que la estructura dialógica de pregunta y respuesta pueda acreditarse en absoluto para el trato con la obra de arte. Pues ¿qué preguntas se elevan en una obra de arte? y, con ello, ¿qué respuesta de la comprensión se desata en nosotros, de tal modo que acabemos comprendiendo la obra de arte misma como la respuesta a semejante pregunta?

Quisiera exponer algunos ejemplos concretos, para extraer de ellos mis consecuencias teóricas. He estado varias veces en la catedral de Saint Gallen, recibiendo siempre la peculiar impresión espacial de

[1] *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 375 ss.; trad.: *VM*, pp. 447 ss.

esta construcción, debida a que la nave principal y la intersección con el coro, muy ampliada, se hallan unidas de una forma magnífica y raramente tensa. Nave e intersección constituyen, evidentemente, la gran cuestión arquitectónica a la que ha intentado dar respuesta durante siglos la arquitectura religiosa occidental. Cada solución, a lo largo de la historia de la arquitectura occidental, de esta unificación de la idea de la construcción central y de la idea de la nave es, me parece, eso que los historiadores del arte, a su modo, llaman un «pensamiento arquitectónico». No cabe duda de que es ésta una pregunta que, en el momento mismo en que se toma conciencia de ella y se la pregunta uno, por así decirlo, a sí mismo, hace hablar a la conformación que se tiene delante. Nos da una respuesta. La respuesta de la iglesia de Saint Gallen es muy tardía y, condicionada por la historia de su construcción, especialmente retrasada, pero su magnificencia convence a cualquier visitante. Como un último *résumé*, por así decirlo, reúne de nuevo en una unidad la tensión entre nave y la zona central de la construcción, pero de tal modo que, para el que lo atraviesa, el espacio va girando como si pudiera ser leído de una manera doble.

Al entrar en el espacio de la iglesia, experimentamos esta tensión como una respuesta. La experiencia que tenemos ahí me parece un buen ejemplo de lo que es la interpretación: lo que el historiador del arte aporta con su saber de la historia de la construcción y del estilo, acaba guiando a la interpretación de algo que todos sentimos y comprendemos casi corporalmente cuando caminamos bajo esa bóveda.

O bien, otro ejemplo. Recuerdo el célebre cuadro de Giorgione que está en la Academia de Venecia. Por desgracia, sólo es posible ver el original detrás del cristal, ya que los colores corren peligro. Lo interesante de este cuadro es que nadie sabe qué es lo que haya realmente representado ahí. Se pueden reconocer, desde luego, los detalles: un joven, y una mujer con un niño; detrás, una tormenta sobre una ciudad cuyos tejados y azoteas pueden verse, pero parecen no tener vida. El cuadro se llama *La tempestad*, pero aún hoy sigue abierta la discusión sobre lo que quiere decir lo representado en él. ¿Se trata de una composición alegórica, o de una escena de género?

Sea como fuere, quisiera poner a la vista las diferentes posibilidades de obtener una pregunta para este cuadro y su carácter enigmático. En el curso de nuestra exposición teórica, ha de sernos de alguna ayuda el que todos pensemos en este cuadro, el cual, debido a su colorido, representa un giro en la historia de la pintura renacentista.

Las preguntas propuestas hasta ahora apuntan claramente en dos direcciones muy distintas. Para nosotros resulta oscuro lo que el cua-

GIORGIONE, *La tempestad.*

dro de Giorgione representa realmente. Ello entraña, evidentemente, que si alguien consiguiera convencernos de que ahí se representa esto o lo otro, habríamos entonces comprendido algo que no habíamos comprendido hasta ahora. Sería una ganancia hermenéutica. Y atrevidamente quisiera decir, desde luego, una ganancia hermenéutica muy moderada. Pero ¿se reduce realmente la tarea de interpretar esta obra maestra de la pintura a interpretarla iconográficamente? ¿No es acaso, antes bien, la atmósfera que hace hablar a un misterioso paisaje y que, para el historiador de arte, constituye el significado de este cuadro en curso de la historia de la pintura occidental, lo que se vuelve algo «comprendido» para nosotros, cuando nos quedamos como electrizados al mirar este lienzo?

Y, si es así, yo pregunto: ¿Qué pregunta debemos alcanzar para poder decir: «ahora lo he comprendido mejor»? ¿Cómo convergen entonces estas dos preguntas: la pregunta que, en teoría del arte, llamamos iconográfica (literalmente: la descripción del icono, de lo representado, lo copiado), y la otra pregunta: ¿qué nos «dice» el cuadro, incluso cuando, como en este caso, no sabemos cuál es el contenido iconográfico del cuadro? Seguramente, a todo el que haya visto alguna vez el cuadro de Giorgione, le queda una profunda impresión, e incluso en la reproducción sigue percibiéndose algo misterioso, con muchas capas, que no le suelta a uno. Algún contemplador ha apuntado hacia la ciudad desierta, al fondo; otro habla de la falta de relación entre ese joven de hermosa complexión —con ayuda de la técnica moderna, sabemos hoy que lo que originalmente concibió Giorgione era una muchacha— y la madre con el niño, al otro lado, mirando hacia nosotros. ¿Qué significa ese trozo de columna sesgado? Es cierto que no hace falta preguntar aquí qué significa, pues todos sabemos inmediatamente lo que significa. Lo reconocemos enseguida como el símbolo de lo que es sólo mitad, símbolo de lo finito, lo mutilado. Pero ¿qué significa ese conocido símbolo aquí? ¿O el contraste entre el idílico primer plano, y la tormenta que truena a lo lejos, pero que no resulta amenazante? Hago tomar conciencia de estas preguntas al cuadro, para exponer la cuestión teórica: ¿qué es lo que intentamos comprender? ¿Quedarían respondidas estas preguntas para nosotros con la solución de un enigma iconográfico? ¿Qué otras preguntas quisiéramos ver respondidas cuando se trata de la comprensión de esta obra de arte?

«DEJAR HABLAR A ALGO» [2]

A la fuerza se sugiere la metáfora del «empieza a hablar». La definición más sencilla de hermenéutica en el ámbito del arte y de la historia es: 'hermenéutica' es el arte de dejar que algo vuelva a hablar. Ahora bien, para el arte de dejar hablar a algo resulta palmario presuponer que, sin nuestro esfuerzo, no hablará, o no se pronunciará del todo lo suficiente. De ahí que el ejemplo más palpable del esfuerzo por dejar que algo vuelva a hablar sea la lectura de lo escrito o lo impreso que tenga la estructura del texto. Sólo llamaremos a algo una obra «literaria» cuando exija mucho más que saber «leer». Y, sin embargo, la exigencia elemental de saber leer que la obra nos hace no es tan trivial como parece. Saber leer en general no es todavía saber leer «realmente»; y esto es universalmente cierto.

También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida —esto es, experimentada como respuesta a una pregunta— por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que «leerla», tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla. Lo mismo vale para la arquitectura: también tenemos que «leerla»; y eso no significa —como en el caso de la reproducción fotográfica— contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo.

Debemos aprovechar estas analogías entre la obra literaria y las creaciones de las artes plásticas [3]. Tales analogías encarnan la gran sabiduría de un universal aún no formulado. Esto puede mostrarse muy bien con un ejemplo clásico de la gran literatura filosófica universal. Como es sabido, el gran diálogo platónico sobre el Estado ideal está concebido como una analogía de la intelección de la justicia como la más alta virtud del alma. Platón nos pone delante el Estado ideal como una tarea de construcción a fin de hacer visible la «constitución» del «alma». El alma y el Estado deben frotarse como dos pedernales para que salte la chispa da la comprensión.

Y así, la obra de arte literaria y la obra de las artes plásticas deben frotarse aquí mutuamente un poco, con objeto de dar su justa amplitud a la tarea que nos ocupa: ¿qué es lo que hay que comprender, y qué

---

[2] Los subtítulos estaban en la primera publicación del ensayo, si bien Gadamer los retiró en la edición de las *Gesammelte Werke. (N. del T.)*

[3] Véase «Palabra e imagen» (IV, 20).

pregunta es aquella por razón de la cual una «obra» puede ser comprendida como respuesta? No habría que discutir en nuestro tiempo, en el que hay tanta notable producción artística en el ámbito del arte informal y no objetual —o comoquiera que se le califique— que el *re*conocimiento de algo, de tal modo que se lo reconozca como lo que «representa», constituye un momento de la comprensión en el contemplar[4]. Así, por ejemplo, los detalles del cuadro de Giorgione eran para nosotros conocidos y evidentes, si bien la pregunta de qué es lo que ocurre ahí, qué es lo que se representa —y sobre todo la pregunta ¿qué es lo que nos habla ahí?— permanece sin respuesta para nosotros.

La cuestión es cómo nos las arreglamos con el primado de lo *re*conocible en el cuadro. Pues está claro que falta todavía algo en el cuadro porque él copia algo. La copia en el catálogo para la venta no es, sin duda, un cuadro. En el cuadro tenemos un «cómo» determinado de estar representado, en virtud del cual lo representado no aparece como un modelo de una colección que se puede encontrar en la realidad, sino tal como lo representado aparece de repente, como algo único en su especie. Todos tenemos una queja silenciosa cuando un maestro realiza muchas variaciones con el motivo de un cuadro: un poco demasiados girasoles, un poco demasiados zapatos de campesino nos lo hacen difícil. No quiero decir que eso sea siempre una crítica justa, pero sí que no resulta fácil para el que contempla realizar la singularidad de cada pintura de Van Gogh que muestre girasoles o zapatos de campesino. Y, sin embargo, evidentemente, sólo es comprendido cuando el cuadro ya no queda subsumido bajo la conexión de comprensión de los zapatos de campesino o de los girasoles (o siquiera bajo el contexto de comprensión de «¡ah, otra vez girasoles!» u «¡otra vez zapatos de campesino!»), sino cuando, en su propia función representativa, se la hace hablar a la vez como obra y no sólo como lo representado.

Ése es el problema: ¿cómo va lo uno con lo otro? Reconocer algo como algo entraña que tenemos que reconocer una cierta función directora de lo objetualmente *re*-conocible para penetrar en una obra. Cuando, por ejemplo, se proyectan en el aula diapositivas de los grabados de Durero, surgen de repente, debido al mayor tamaño del formato de proyección, nuevas dificultades para descifrar. Sólo cuando se ha reconocido también lo representado, alcanza el juego de blanco y negro, de las líneas y de las superficies, su unidad plena. También los retratos cubistas de un Picasso quieren ser descifrados así.

---

[4] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW,* 1, pp. 118 ss.; trad.: *VM,* pp. 156 ss.

No se puede negar, en mi opinión, que, muchas veces, una función unificadora del vocabulario de imágenes utilizado (igual que la unidad de sentido del discurso) sólo surge con el reconocimiento de lo representado. Existe una peculiar conexión entre lo iconográfico —al menos en su potencia más débil, el reconocimiento de los elementos reconocibles de la imagen— y la unidad que configura la obra: una relación de intercambio que es como una especie de lectura.

Pues ¿qué sucede en la lectura? Volvámonos hacia el texto lingüístico. En él, leer no es sólo deletrear. Es sabido que el niño que aprende las letras no sabe leer todavía. Es algo que se muestra totalmente cuando se lee en voz alta[5]. La mayoría de los adultos tampoco saben hacerlo. Hay una razón para ello: sólo puede leerse en voz alta lo que también se comprende. Cuando, leyendo en voz baja, uno no comprende algo de pronto y no puede seguir acompañando el texto, se queda atascado, y cuando, leyendo en voz alta, se sigue leyendo sin comprender, el otro ya no puede entender nada. Es una prueba concreta de que en la lectura en voz alta, como también en la lectura silenciosa realmente consumada, todo lo que se recibe al principio sólo articuladamente acaba convergiendo hacia la unidad concreta de la comprensión. ¿Pertenece acaso el contenido iconográfico del cuadro sólo al mismo nivel que las letras?

APRENDER A LEER

¿Cómo aprendemos a leer? ¿Cómo aprendemos a comprender? Cuando en la lectura nos atascamos, nos salimos de la obviedad de la comprensión y tenemos que volver a empezar, ello ocurre, evidentemente, porque no se ha cumplido algún horizonte de expectativas. Es como un *shock*. Retrocedemos. Volvemos a leer, corregimos, cambiamos la entonación y todas esas cosas de las que todos sabemos que son las únicas que hacen hablar de nuevo a algo escrito o impreso. Es notorio que una obra literaria se distingue porque el modo mismo en que lingüísticamente se forma prescribe y trasmite al oído el modo en que debemos acentuarla. Las llamadas ayudas para la lectura son algo secundario. En realidad, la puntuación, en la poesía lírica, es sólo para los débiles[6]. Georg tenía toda la razón cuando procuraba evi-

---

[5] Cfr. mi escrito «Stimme und Sprache» (Voz y lenguaje), *GW*, 8, pp. 258-271.

[6] Puede verse un instructivo ejemplo en el ensayo «Poesía y puntuación» (II, 13).

tarla. Si no se es capaz de construir la conformación de sonido y sentido de un verso poniendo por sí mismo la modulación, el ritmo, el fraseo, no se la comprende. Por la práctica musical sabemos qué importante es el fraseo que no aparece en la partitura, pero que está en la música.

Evidentemente, al leer un texto nos enfrentamos a un proceso semejante de construcción de una figura de tiempo. El problema que me ocupa desde hace decenios es éste: ¿qué es propiamente leer?[7]. ¿Es una especie de reproducción interna, igual que una representación teatral es una representación expuesta a lo sensible? Se dirá, en seguida, que no; que, evidentemente, la representación teatral nos traspone en un nuevo medio de realidad. No hay nada de ello en la lectura. Todo lo que hay ahí son fantasías, productos internos de la imaginación, que producimos leyendo. Pero eso no está, ni mucho menos, claro. La lectura no es una representación teatral interna. Lo asombroso es, sin embargo, que las infatigables producciones de nuestra imaginación empujan constantemente, como una corriente impetuosa, de tal manera que no agarro primero una imagen y luego otra en su unidad figurativa.

El fenomenólogo Roman Ingarden mostró ya para la novela, de un modo muy hermoso, qué fuerza de evocación reside en la función esquemática de una descripción, de tal manera que, en una obra poética, una descripción, por muy minuciosa que sea, es rellenada de modo diverso por cada lector, y sin embargo, lo descrito es siempre la misma cosa. Aunque suene muy trivial, esto tiene unas consecuencias teóricas de gran alcance. Pues muestra que lo evocado por medio de las palabras posee una especie de virtualidad. No tiene ninguna realidad, ningún carácter actualmente determinado, sino que, precisamente en su virtualidad, hace sonar una suerte de espacio de juego de posibilidades de actualización.

De este modo, la lectura me parece, de hecho, un prototipo de la exigencia que se le hace a cualquier contemplación de obras de arte, precisamente también de obras de las artes plásticas. Se trata de leer, con todas las anticipaciones y vueltas hacia atrás, con esta articulación creciente, con esas sedimentaciones que mutuamente se enriquecen, de tal modo que, al final de ese ejercicio de la lectura, la conformación, aun con toda su articulada abundancia, se vuelve a fundir en la unidad plena de una declaración.

---

[7] Véase «Hören-Sehen-Lesen» (Escuchar-ver-leer), *GW*, 8, pp. 271-279.

Pues bien, mi tesis es que interpretar no es otra cosa que leer. Esto vale en el sentido que, en alemán, designamos, de un modo que creo muy bello, con la palabra *auslegen* (ex-poner)[8]. «Interpretación» suele ser traducida como *Auslegung*, lo cual es muy acertado. *Auslegen* es una palabra que ya en su propia dimensión especulativa contiene el que aquí no tenemos que hacer nada aparte de leer. Significa, por un lado, que no introducimos, no ponemos nada dentro (*hineinlegen*): piénsese en el consejo de Mefistófeles: *Legt ihr nicht aus, so legt was unter*[9]. Por otro, sin embargo, que el *Auslegen*, en el fondo, sólo extrae, explicita, aquello que ya está dentro implícito, para recomponerlo después todo junto.

Obviamente, ello ocurre en un proceso que, dentro de ciertos límites, es posible aprender como saber metodológico por un camino metódico. Pero él mismo no es tan fácil. Antes bien, supone todo un proceso de formación interior hasta que se empiezan a encontrar, para las observaciones sobre un cuadro o un texto, los puntos de vista «correctos», que llegan a ser realmente fecundos para el contexto de comprensión de lo dado. Incluso allí donde, ejerciendo nuestro oficio de filólogos, de historiadores o de críticos de arte, procedemos metodológicamente, la aplicación sensata del método representa la tarea más propia y verdadera, que no se vuelve a transmitir ella misma de nuevo por medio del método.

FIGURA DE SENTIDO

Saquemos ahora las consecuencias. Lo que he intentado mostrar con la analogía de la lectura del texto y la penetración en una conformación artística de otro tipo es que no se trata de que un contemplador o un observador, como si fuera neutral, aprese un objeto. Tales cosas son, ciertamente, aspectos metodológicos con los que trabajan las ciencias del espíritu, y cuyo uso tiene que ser aprendido. Pero lo más propio es, evidentemente, otra cosa; a saber, que llegamos a tener parte en la figura de sentido que nos sale al paso. Claramente, ésta es, como un todo, algo que no se deja determinar ni regular en su carácter de dato objetivo, sino que, como solemos decir, «se apodera» de

---

[8] Sobre este término, puede consultarse, del mismo autor, *WM*, p. 302 (p. 238 de *VM*).

[9] «Si no exponéis, algo se queda debajo».

nosotros en la rectitud de sentido, en la irradiación de significado que la distingue como conformación.

De algún modo, la obra nos arrastra a la conversación. Y así, no es en absoluto alambicado utilizar la estructura de la conversación para describir correctamente el aparente enfrentamiento entre una obra de arte, o una obra literaria, y su intérprete. En verdad, es este enfrentamiento un intercambio de participación. Como en cualquier diálogo, el otro es siempre un oyente amable y atento, de tal modo que el horizonte de expectativas con el que me escucha, intercepta y co-modifica, por así decirlo, mi propia intención de sentido. En el análisis de la estructura de la conversación, se muestra de qué modo surge la lengua común en la que los hablantes se transforman, encontrando algo común.

Me parece que esto vale también, en verdad, cuando tratamos con «obras». La expresión técnica que solemos utilizar para ello es «comunicación». Comunicación no quiere decir agarrar (*ergreifen*), prender (*begreifen*), posesionarse y tomar a disposición, sino participación común en el mundo del entenderse (*Verständigung*). Evidentemente, lo que llamamos obra no puede ser desprendido de esta corriente de participación común, por medio de la cual habla, dentro de su tiempo o de la posteridad; y, en este sentido, todos pertenecemos mutuamente a este mundo del entenderse y de la comunicación, en el cual alguien tiene algo que decirnos; y, en primerísimo lugar, pertenecen a él las cosas que tienen algo que decirnos, no sólo en este momento, sino siempre.

19. Kafka y Kramm

El ciclo que el pintor Willibald Kramm realizó sobre Kafka es una de las cosas que me vienen ocupando desde hace mucho tiempo. También, desde luego, la obra literaria de Kafka; una obra que, en lo que al espacio de lengua alemana se refiere, no penetró sino muy lentamente en la conciencia literaria, con lecturas clandestinas durante el III Reich, hasta que se llegó a reconocerle a su autor una categoría universal. Yo trabé conocimiento con ella ya a principios de los años treinta. Así que apenas puedo hacer otra cosa que partir de las diferencias de tiempo existentes entre la obra literaria de Kafka, que tan lentamente se diera a conocer, y la obra del pintor, con el fin de meditar sobre la relación que tenemos hoy día con ambas distancias. Es bien sabido que la obra de Kafka es obra sólo en un sentido muy peculiar. Son, en verdad, unos papeles dejados por el poeta, que había dispuesto en el testamento su destrucción. Su amigo más cercano, Max Brod, a quien debemos la edición de la obra, no se decidió a no ejecutar la última voluntad de su amigo más que después de una larga lucha en su fuero interno. Bien sabemos hasta qué punto los deseos para después de la muerte quedan envueltos en una insoluble ambigüedad. Y así, el también poeta Max Brod superó, seguro que con toda justicia, la larga lucha interior que debió de librar. Él se veía justificado en que, con los plenos poderes que le habían sido concedidos, y por sus propias fuerzas, había ofrendado al público mundial, a partir de los fragmentos de ese legado literario, dos, tres, cuatro o cinco obras de categoría literaria universal.

No soy, ni mucho menos, un especialista en investigaciones sobre Kafka, y tomo el texto según aparece en la redacción de Max Brod. Hoy día no poseemos aún una edición de la novela *El proceso* que realmente esté literariamente documentada. Leemos la versión preparada por Max Brod, que es, obviamente, la única en la que se basaba el pintor Willibald Kramm. A más de esto, quien conociera a Kramm sabe qué hombre tan sencillo era en el fondo, para nada versado ni erudito en cuestiones literarias. Él leía esta novela con los ojos de un pintor. ¡Qué contraste entre ese extravagante, algo rudo y natural, que era Willibald Kramm, por un lado y, por otro, el escritor judeo-alemán cre-

cido en Praga, que se movía en los selectos ambientes literarios de esa ciudad! Desde luego, Kafka era un hombre corroído por las dudas, a quien su propia vida le hacía padecer infinitamente. Era un empleado gris en una profesión deslucida, del que nadie podría esperar que ocultara en sí a un gran poeta. Apenas resulta posible medir las distancias que es necesario superar entre el poeta y este pintor. Estos guaches dan fe de hasta qué punto impresionó a Kramm la lectura de 1950, treinta años después, por lo tanto, de que se escribieran los fragmentos de esta novela. Lo que le salió al encuentro en esta lectura era un mundo casi surrealista, el mundo de una cotidianidad espectralmente irreal, en la cual tiene lugar la terrible historia de los infortunios de Joseph K. ¡Qué transformación de lo uno en lo otro se exige aquí! Evidentemente, este pintor no pretende relatar, por su parte, todas las extrañas y paralizantes vivencias que abruman a Joseph K. y todo lo que éste padece. Antes bien, lo que esta serie de pinturas sabe relatar es, antes bien, la historia de las experiencias interiores que hace un lector, que luego quiere trasladarlas a la imagen. Con lo que es una creación totalmente nueva lo que tenemos delante, y no una serie de ilustraciones.

Sería erróneo comparar estas láminas con el arte de la ilustración. Célebres son los grandes logros de los ilustradores ingleses del siglo XIX, y es casi imposible ignorarlos cuando se lee a Dickens, a Thackeray, o a cualquier otro de los grandes novelistas ingleses de la época. Estos ilustradores de la primera mitad del siglo XIX consiguieron, en lugar de estrecharla, estimular la fantasía lectora merced a la ligereza danzante de un dibujo genial.

Cuando nos ponen delante los cuadros de Willibald Kramm, se trata de algo diferente. Por supuesto, no hay ninguna referencia ni alusión pasajera a la novela de Kafka. No se trata de la denominación exterior de una creación pictórica, como cuando, por ejemplo, un pintor de hoy crea una obra y se pone a pensar qué nombre debe darle a algo que es totalmente abstracto, y acaso elige al final un título como *N.º 3*. En el caso de Kramm, se trata de una respuesta real y efectiva a la experiencia que le deparara la lectura del libro de Kafka a principios de los años cincuenta. Es además, en tanto que creación de esos años, respuesta a un trozo de historia vital y de historia universal. Se había terminado entonces algo que todos veíamos ya detrás de nosotros, como liberados; y como despertándose de un mal sueño, se planteaba cada uno la pregunta de si se abrirían nuevos caminos. La obra pictórica de Willibald Kramm es el resultado de semejante nueva apertura. Quien haya visto los primeros trabajos de Willibald Kramm, que encontraron acogida sobre todo en la zona de Brandenburgo, y que precedieron al giro epocal de su propia vida y del destino de todos nosotros, podrá barruntar

cuán fecundo era el momento en que el raro universo de Kafka se abrió al pintor Willibald Kramm. Seguramente, en la vida artística de Kramm operaba una continuidad interna por encima de todas las rupturas. Al fin y al cabo, todas nuestras rupturas son siempre formas de una continuidad profundizada con nosotros mismos.

Partiendo de tales reflexiones, este preámbulo mío a unas palabras que introduzcan el ciclo de Willibald Kramm sólo puede consistir, en lo esencial, en meditar, por mi parte, en la distancia de decenios que separa mi primera lectura de la novela de Kafka, en el año 1930, de la que, obviamente, volví a hacer hacia 1950, y de la relectura de hoy, tal como la he realizado en estos días con la vista puesta en el ciclo de Kramm. Entre medias, estaba desde hace años mi pequeño ensayo sobre este ciclo, reimpreso varias veces [1]. Resulta significativa la consecuencia de tales reencuentros con la misma obra. Existen para nosotros jalones en la historia de la literatura universal por los cuales viene a medirse el crecer y el devenir de un ser humano, cómo va tomando forma humana y espiritualmente. Así fue para mi generación ya en los años veinte con Dostoievski y *Los hermanos Karamázov*, por ejemplo, novela que he leído reiteradamente, como para sondearme a mí mismo. Para aquel a quien ha sido concedida una larga vida, también en una obra como la de Kafka se hacen legibles las etapas del propio madurar y caminar. Luego, cuando el gran interés de los italianos por la filosofía alemana también dio a conocer en Italia algunos trabajos estéticos míos bajo otro ropaje, esto es, en italiano —mérito, sobre todo, del profesor Dottori—, sucedió que, con ocasión de ello, en Roma, el ciclo de Kafka de Kramm salió por fin de nuevo de la posesión de la señora Wawe Speer, para ser mostrado al gran público. El que ello también haya sido posible hoy en Heidelberg por iniciativa nuestra, se lo debemos al lugar en que con tanto cariño se cuida desde hace tiempo el legado y el recuerdo de Willibald Kramm, el *Sole d'oro*.

Al mirar estos días toda la obra en las paredes, me quedé, al principio, casi atónito por el extraordinario efecto que las paredes de estas salas, con un tono algo oscuro, le dispensaban al ciclo. Justamente al compararlas con las reproducciones que acompañaban mi ensayo anterior, en sí excelentes, pero de un formato menor, se aprende aquí lo que significa el formato original para una obra de las artes plásticas;

---

[1] Primero en el catálogo de la exposición conmemorativa «Willibald Kramm: 1891-1969. Pinturas y dibujos de 35 años» (Exposición del 4 de julio al 15 de agosto de 1971), Heidelberg, 1971, pp. 25-27. Reimpreso en H. Rothe (ed.), *Kafka in der Kunst*, Belser, Suttgart, 1979, pp. 120-122.

enseñanza ésta que nunca se podrá advertir lo suficiente en la época de la reproducción técnica.

Quien haya leído alguna vez la novela de Kafka, *El proceso*, tiene constantemente ante sus ojos, en cierto sentido, el suceso fundamental que ella describe. Es un libro inquietante, porque ocurre tan antinaturalmente del modo más natural, como acaso en ninguna otra obra narrativa de la literatura universal. Se tiene la sensación de que lo que ahí acontece es perfectamente habitual, e incluso lo inhabitual y lo inesperado acaban una y otra vez con las consecuencias más habituales. El mundo entero parece tan seguro y de fiar como siempre, hasta que, al cabo de esta serie de fragmentos, se acerca al final, quedamente aún, del modo habitual aún, hasta que, finalmente, nos vemos delante de un horror sin salida. En concreto, la gran escena en la catedral nos mete en los oídos, sin que podamos ignorarlo, todas las últimas preguntas que jamás nos hayan alcanzado. La novela supone para el lector una experiencia de verdadero tormento y autotormento. Creo que ninguna palabra aparece en ella con tanta frecuencia, iniciando una nueva frase o un nuevo giro del pensamiento, como la expresión «claro que, no obstante...» (*allerdings*)[2]. Cada vez que parecía que algo se había dicho claramente y, por un instante, algo parecía sentado como fijo e inamovible, y se creía, por ello, haber conseguido algo así como una guía para el argumento, para lo que le pasa y lo que piensa el héroe cuyas cuitas se describen, el pensamiento se da la vuelta con un nuevo «claro que, no obstante...». Este «claro que, no obstante...» no suele iniciar entonces un argumento que arroje un nuevo relámpago de claridad, con el que todo se explique definitivamente. Antes bien, es algo de una trivialidad asfixiante, que revoca toda claridad y vuelve a postergarlo todo.

Recientemente, tuve ocasión de acordarme de esto, durante una sesión de la Academia de las Ciencias de Heidelberg en que tenía que ser elegida una comisión, y el presidente de la sesión dijo: «claro que, no obstante, no es más que una comisión provisional». El eco de Kafka me tronaba en los oídos. De hecho, Kafka es eso. Al leer a Kafka, nos encontramos constantemente, de un modo inquietante, entre el espanto y echarnos a reír. Ambas cosas son ciertas, no sólo para Josef K., con sus vivencias, sino también para el lector que está leyendo esta histo-

---

[2] La expresión alemana *allerdings* tiene, entre otros varios sentidos, el de introducir concisamente una afirmación restrictiva respecto a otra afirmación anteriormente realizada. La traducción castellana que ofrecemos no tiene, quizá, la misma fuerza y concisión que el original, pero permite ser usada en todos los contextos que presenta el autor. (*N. del T.*)

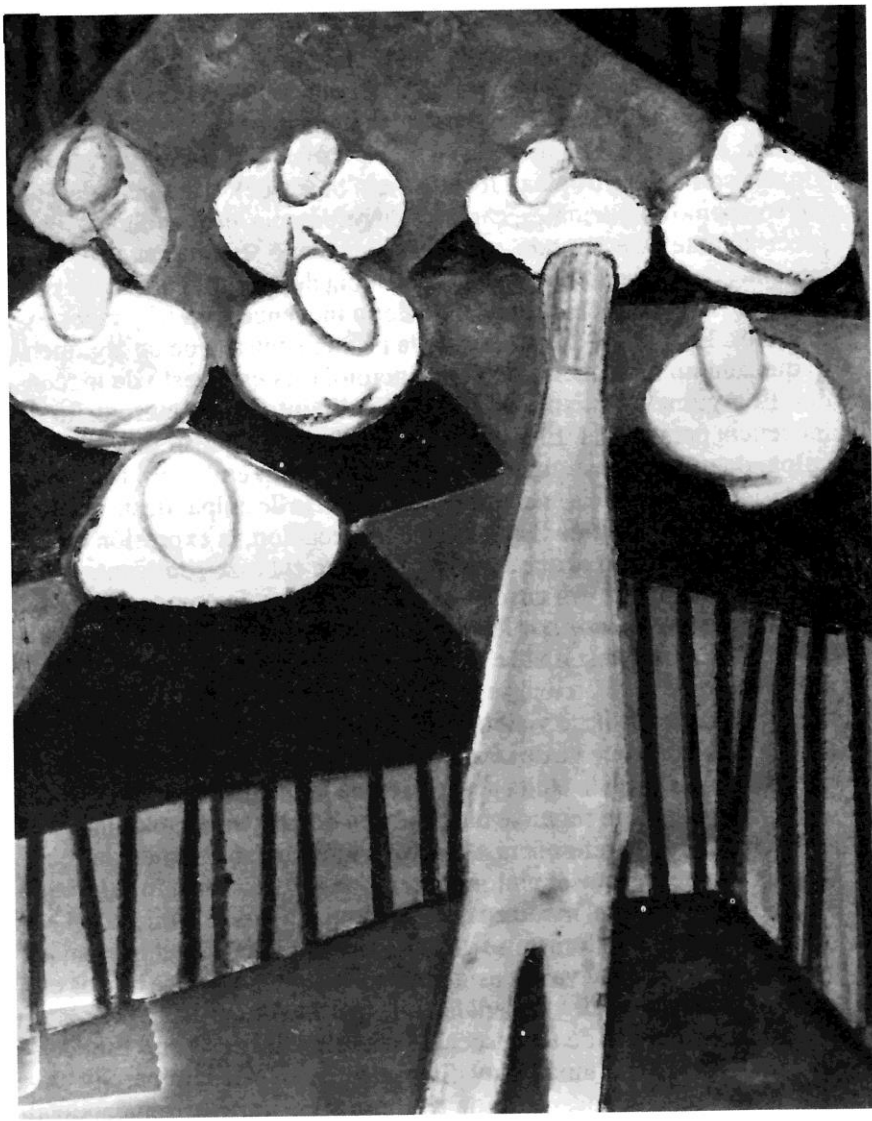
ria contada por Kafka. Hay humor en ella, pero un humor tan negro, que, a veces, uno se siente angustiado. El mundo por el que Josef K. deambula es miserable, sofocante, pequeñoburgués, degenerado. Tiene algo de turbador el modo en que el atribulado Josef K. emprende la búsqueda del Alto Tribunal por las escaleras de servicio de lo habitual y de la más mezquina cotidianidad. No es sólo que sea imposible imaginarse que un tribunal pudiera demandar y poner bajo proceso al concienzudo, puntual y mediano empleado de banca que es Josef K. Nada habla en favor de que haya que tomar en serio algo así. Y lo mismo ocurre con la historia de los infortunios del mismo Josef K. Ésta no inspira necesariamente simpatía por el héroe. No parece que haya sido aquí la intención del poeta describir a un inocente que va a caer en un enredo terrible e inmerecido. Josef K. no es, para nada, una persona fuera de lo común. Es un inofensivo filisteo con una buena conciencia burguesa; y sin embargo, de algún modo, inseguro; y se va enredando cada vez más en su inseguridad. Escrupuloso, con la dignidad petulante de un funcionario, a la vista del proceso, se comporta frente al tribunal y todas las instancias cercanas con una arrogancia crítica poco simpática. Por otro lado, sin embargo, está íntimamente convencido de la inviolabilidad y soberanía del tribunal. Y así, es inocente, pero un inocente que intenta persuadirse una y otra vez de su propia inocencia —no siempre de modo convincente—, abismándose en ello hasta tal punto que, al final, comienza a creer en su culpa.

Y ésa es la historia que se nos cuenta de Josef K. De aquel de quien se relata sólo conocemos la incial, como suele ser habitual en las noticias del periódico sobre procesos judiciales. Acaso el nombre sea más elocuente: Josef —alguien que, con razón, se siente culpable-inocente. Y K, la inicial mayúscula, ¿quién es? Mejor dicho: ¿quién no es K.? ¿Quién no está en la misma situación humana originaria en la que ni por todos los caminos de la buena voluntad ni de su intención de actuar correctamente se le garantiza una conciencia segura de su propia inocencia? Cuando Kafka escribía todo esto —debía ser entre 1914 y 1920—, hablaba por él una generación que, en la recepción de Kierkegaard, indujo a escribir al autor de *Ser y Tiempo* la expresión *ser-culpable del ser-ahí como tal*. No hay ya nada en ella de ese tono de la clase burguesa con el que Schopenhauer enseñaba la culpa de la individualidad, la culpa de la existencia. Ni tampoco se apunta aquí un conciliador hundimiento en el nirvana, ni una redención de la rueda de las reencarnaciones, al estilo del pesimismo tardoburgués, en el cual uno se conformaba con la culpa de la existencia. El atormentado lector oscila entre la absurdidad de una acusación y una culpabilidad desconocidas y el presentimiento de que son una determinación inevita-

ble del destino. Es casi un enigma cómo esta serie de fragmentos, sobre cuya ordenación se sigue discutiendo hoy, hechiza al lector con una turbadora tensión. La edición de Max Brod, que es la que leemos, deja aún en el aire si, después de la detención, la segunda escena no tendría que ser la de la paliza, una historia extremadamente rara, sin preparar, pero que constituye una unidad en sí misma, y que no parece en absoluto estar entretejida con la marcha del argumento. ¿Tiene, entonces, al final, un acento particular? Y lo mismo vale para casi todos estos capítulos. Puede ponerse en duda hasta qué punto es realmente posible descifrar toda la marcha del argumento. Y, así, ha habido toda una teología de Kafka, si se me permite expresarme así. Parecen resonar elementos de la mística y la antigua teología judías. Luego, muchas cosas suenan a elementos cristianos, al dogma del pecado original. Incluso se ha afirmado que Kafka había pensado en convertirse. Pero, ¿es que puede haber aquí, al final, algo así como un mensaje cristiano, una promesa? ¿Y no, más bien, la decepción de la promesa?

También hay interpretaciones de tipo alegórico, que dominan la interpretación de Kafka hasta en los últimos detalles. Pero no necesitamos seguir interrogando por esa vía. Sin duda alguna, en su alma sencilla y hondamente sacudida, el pintor Willibald Kramm no llegó a saber nada de semejantes escritos. Probablemente, sólo leyó a Kafka mismo, sin saber nada de la novela y los intentos de interpretación. ¿Y cómo ha leído él, entonces, a partir de sí mismo? ¿Qué ha sacado de la novela con su lectura, que ahora sólo está en sus láminas?

Empecemos sólo con lo más exterior. Willibald Kramm es conocido como un dibujante genial, que tanto en estas láminas a color como en otras grandes creaciones pictóricas posteriores muestra la mano segura del gran dibujante. En este ciclo, la dignidad del dibujo se hace visible de un modo nuevo, contundente. Hay en cada dibujo una abstracción especial, que plantea al que lo contempla pensando una tarea constructiva. Se estructuran aquí unos contrastes cromáticos muy discretos, pero de tal modo que son las superficies monocromas las que dan la penetración del dibujo de todo el conjunto. No hay propiamente espacio en esto, ni atmósfera espacial, tampoco nada del romanticismo novelesco ni el suspense del Alto Tribunal, que roben el aliento al lector de la novela. Todo en estas láminas es como raído, pelado. A veces, lo que en la novela es descrito de un modo que produce extrañeza, en las imágenes de Kramm se ordena hasta resultar en una hermosa imagen. Así, por ejemplo, los que están aguardando; esas guirnaldas de la caducidad. Cuando se lee al propio Kafka, estas salas de espera no parecen especialmente agradables. En la lámina de Kramm, es casi como un escudo heráldico. En Kafka, es un local tenebroso, en



WILLIBALD KRAMM, *Ciclo sobre Kafka: Josef K. y sus representaciones de los jueces.*

el que uno nunca sabe a ciencia cierta si no va a pisar a alguien, un sofocante aire de desorientación; y así debe de ser el camino hasta el alto Tribunal. Y cuando uno por fin consigue realmente llegar hasta un juez, sentado ahí delante, le aseguran a uno enseguida que se trata de un juez, claro que, no obstante, de uno auxiliar. Todas las figuras marginales con que se tropieza Josef K. a la busca del Tribunal y del juicio son como accidentales, carentes de referencia, esquemáticas. Pero precisamente de ese modo, me parece, es como se refuerza penetrantemente, de un modo propio, el único tema de que trata todo. Ahí está ese gesto del detenido, protestando de su inocencia con los brazos extendidos. Es, por así decirlo, como la primera entrada de un argumento que aún no ha comenzado. Al principio, está este gesto de inocencia. El argumento mismo va a ser algo distinto de un mero grito de inocencia perseguida. El argumento consistirá en que el inocente sin culpa, de un modo enigmático, impreciso, y, sin embargo, forzoso y constrictivo, aprende a encontrar su conciencia de culpa. Basta con ver el final extremo de todo, la escena de la ejecución, la expresión de ese rostro y el gesto con el que Josef K. extiende el brazo suplicante y, sin embargo, aceptando ya casi su destino [3]. Así, en la composición del conjunto, que conduce por laberínticos pasillos y una espesura de las cosas más raras y absurdas, el pintor Kramm describe la historia de la culpa de Josef K. Con una seguridad asombrosamente simple, en la obra de Kramm se hace visible la dialéctica de inocencia y culpabilidad, la dialéctica que va de la represión preponderante de toda posibilidad de culpa hasta la tácita aceptación de lo que le ha tocado a uno.

Sin duda, podría seguirse buscando en detalle, en algunas láminas de Kramm, alguna referencia a la novela kafkiana, o también, las obstinadas respuestas que el pintor contrapone al texto narrado. Algo tiene que significar ya el modo en que, aquí, una fase determinada del estilo y el porte expresionista se ve acrecida en el pintor y en su objeto hasta producir una nueva intensidad de abstracción. Los dos brazos extendidos, con los cuales se señala el despertar del culpable inocente, no son la ilustración de una escena. La escena del despertar está descrita en Kafka de un modo muy diferente que en esta lámina. Sin embargo, la escena del despertar de Kramm, y los intrusos señalando al culpable inocente, es tan poco ambigua que en el contraste de esta lámina queda retenida toda la ambigüedad con la que Josef K. vive su

[3] Véase también mi intepretación de este cuadro final: «Wir alle sind Josef K.: Willibad Kramm, Die Hinrichtung», en F. J. Raddatz (ed.), *Zeit-Museum der 100 Bilder*, Francfort, 1989.

WILLIBALD KRAMM, *Ciclo sobre Kafka: Josef K. es recogido para su ejecución.*

detención e intenta aferrarse a su inocencia. A él todo le parece al principio una historia ridícula, un error, una equivocación, algo que no puede concernirle a él. En la novela kafkiana, toma luego su propio curso la historia de una autoconfirmación cada vez más vana y un desesperado autotranquilizarse. Precisamente por medio de los constantes extravíos en lo ordinario y trivial. Esto le sugirió al pintor movidas escenas, como el lío con la señorita Bürstner o con Leni. Pero estos interludios eróticos no deben sino mostrar, tanto en la novela de Kafka como aquí, algo del egocentrismo de Josef K. —o del ser humano—. No es tanto un cuadro costumbrista de las pensiones, buhardillas y patios traseros pequeñoburgueses de Praga. Tampoco en las escenas de amor se quiere expresar propiamente un acercamiento recíproco. Es siempre la propia necesidad, y nada más. El otro que queda enredado en el movimiento no tiene ninguna realidad plena, por así decirlo. Todas esas figuras femeninas, por triviales o reales que resulten, es como si carecieran de una médula personal propia. Precisamente por ello se hace visible en toda su fuerza y validez universal la única historia, la del padecer de inocencia y culpabilidad. Un detalle: estando todavía de camino hacia la ejecución, cuando es evidente que el pobre ya ha aceptado su destino, vuelve a encontrar a la señorita Bürstner, y sigue sus pasos; pero sin voluntad, sin pretender alcanzarla...

Así es como parece, en mi opinión, cuando se lee la obra del poeta con los ojos del pintor. Ciertamente, no debería verse en ello una declaración definitivamente vinculante. Allí donde la poesía está en juego, nuestras respuestas, las respuestas del lector, están siempre determinadas también por nuestras propias preguntas. Nadie comprende las respuestas como preguntas si no las entiende como respuestas a las propias preguntas.

Esto vale también para la respuesta del artista, el cual, en su propia creación artística, se refiere a la obra de otro. Se dobla así la multiplicidad de los accesos que los superiores juegos de reflexión de Kafka brindan para respuestas interpretativas. La respuesta artística del pintor Kramm ofrece, a su vez, una multiplicidad de posibilidades de comprensión. De ahí que las palabras del intérprete referidas a la literatura de Kafka o al ciclo de cuadros de Kramm, no se tengan simplemente sobre sí. Son propuestas. No quieren tanto ser examinadas como, sobre todo, ser ensayadas. Lo que la palabra puede realizar como ayuda interpretativa, tiene que ser, ante todo, ayuda visual tanto frente a lo poético como a la obra pictórica. No sólo el poeta y el pintor, sino también cada intérprete se representa a menudo la misma obra bajo una luz cambiante, completamente diferente. No se trata de una carencia del que contempla o del lector, sino que significa una pretensión superior

frente a la distancia de la objetividad científica. El artista tiene su propio derecho cuando transpone sus vivencias de lector en su creación pictórica. Semejante creación propia es la serie de láminas de Willibald Kramm, en la cual él elabora de principio a fin, como tema de la novela kafkiana, la dialéctica de inocencia culpable y expiación.

Que el pintor ha comprendido correctamente la obra de Kafka queda confirmado, a mis ojos, precisamente por la escena más grave de la novela kafkiana: «En la catedral». También esta escena, como todas las demás, se inicia del modo menos aparente, y continúa con coherencia la trivial cotidianidad que acompaña a todas las escenas de la novela. Se percibe cada vez más cuán difícil se le hace a Josef K. seguir siendo dueño de su vida cotidiana. Todo se vuelve cada vez más amenazante. «Sí, van a por mí.» Y, sin embargo, lo que inicia la escena en la catedral no es más que un encargo cotidiano, acompañar a un italiano aficionado al arte y cliente de confianza del banco. Tiene algo de inquietante cuando Josef K. repasa celosamente su vocabulario italiano para una charla que nunca va tener lugar. En la catedral, la escena se transforma pronto en algo pleno de destinos. ¿Qué mano invisible ha hecho que, en lugar del cliente aficionado al arte, venga a la catedral el capellán de la prisión? No hay ninguna duda sobre lo que ocurre en el encuentro de los dos. El acusado Josef K. no encuentra ya ninguna salida de la oscura caverna de esta catedral. ¿La busca, o va huyendo de ella? Cuando intenta por última vez rebajar al tribunal, éste ya no lo consiente. Alguien sin prejuicios, el capellán, no le ayuda al pobre a solucionar ninguna de sus preguntas, y hace que cada una de sus respuestas desemboque en una nueva pregunta. ¡También eso resulta atormentador, como tantas cosas en este libro! Con una superioridad tenaz, el joven clérigo desliga al Tribunal de todos los asuntos y preocupaciones humanas, y ello, sin otorgarle ninguna omnipotencia soberana, o siquiera alguna intención. «El Tribunal no quiere nada de ti. Te acoge si vienes, te absuelve si te vas». Tensamos este proceso en un esfuerzo contra nosotros mismos. «Equivocas los hechos [...], el juicio no viene de una vez, el proceso se va convirtiendo paulatinamente en juicio.»

¿Hay alguien que lo sepa mejor? Pienso que no es preciso que busquemos ahora la aplicación de esto para cada uno de nosotros. Tampoco necesitamos hablar de cómo el año 1951, en el que surgieron estas láminas, nos daba ocasión para reflexionar sobre la múltiple problemática de culpabilidad e inocencia, ya fuera en nuestra propia historia alemana, ya en el balance de la propia vida, que cada uno se planteaba constantemente frente a esta pregunta. No cabe duda de que Kafka hizo también esto cuando, mientras escribía estas páginas, «se extravia-

ba en las vilezas de la vida». Así llamó Kafka a los esbozos de esta novela. Como él, cada uno va buscando una respuesta a esta pregunta, aun cuando, como ha hecho aquí un pintor, configure en su recepción de la novela de Kafka sus preguntas y su respuesta para una nueva creación. Siempre, y en todas sus formas, el arte es encuentro consigo mismo, y fuerza al encuentro con uno mismo. Nadie puede plantearse racionalmente como su tarea captar las declaraciones del arte en palabras definitivas y llevarlas a concepto. Y en tal sentido quisiera yo comprender también estas mis palabras introductorias : nosotros mismos tenemos que abrir los ojos —y los corazones.

IV

20. Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo»)

Es posible que mi principal obra hermenéutica, *Verdad y método*, deparara a muchos una sorpresa, en cuanto que su primera parte, en contra de lo que haría esperar el subtítulo *Hermenéutica*, no eligiera por objeto las ciencias del espíritu u otras entroncadas con ellas, sino el arte mismo. No hacía yo con ello, en verdad, más que seguir la propia experiencia, que había visto confirmarse cada vez más durante mi actividad docente, de que, en verdad, el interés por las llamadas ciencias del espíritu no sólo se orienta a la ciencia, sino al arte mismo en todos sus ámbitos: literatura, artes plásticas, arquitectura, música. Pues son, al fin y al cabo, estas artes las que participan en la administración del legado metafísico de nuestra tradición occidental. Hay una interacción singularmente estrecha de las ciencias del espíritu y la receptividad y la sensibilidad artísticas, razón por la cual aquéllas pueden reivindicar una autenticidad filosófica propia. Y de ahí viene el que yo intente tratar una y otra vez un tema tan general como «palabra e imagen», que ha movido el pensar desde siempre. Es de todo el mundo conocido que la relación entre el arte de la imagen y el arte de la palabra es un viejo tema clásico, con el que estamos muy familiarizados, al menos, desde el *Laocoonte* de Lessing. Su célebre análisis, en el que la palabra poética y la configuración plástica tienen la facultad de declarar algo, estaba dirigido a trazar una escisión. Al querer Lessing reducir las artes plásticas a una yuxtaposición en el espacio, y la poesía a una sucesión en el tiempo, se encontró enseguida con la contestación de Herder. A mí, en cambio, lo que me importa en el fondo es poner de relieve lo que haya de común entre el arte de la imagen y el arte de la palabra, a fin de clasificar esa comunidad dentro de algo aún más universalmente común que haga del arte una declaración de la verdad.

Así pues, no voy a tratar bajo el tema «palabra e imagen» el importante problema hermenéutico de cómo se llega a las obras plásticas a través de la palabra del intérprete, y de cómo es posible encontrar para una obra plástica una palabra interpretativa (*deutend*) que no

manifieste pensamientos a propósito de una imagen, sino que introduzca en una visión mejor de la imagen misma. Un tema así ocuparía un importante lugar en una teoría de la interpretación. Pero lo que a mí me ocupa ahora es la cuestión de cómo comparten una tarea común la palabra y la imagen, el arte de la palabra y el conjunto de las artes plásticas, y cómo se definen, dentro de esta comunidad, los papeles que cumplen una y otra forma de arte en la configuración de nuestra cultura.

¿En qué consiste esta genuina solidaridad de imagen y poesía? Vamos a llamar, en cualquier caso, obras del «arte» a ambos tipos de creación, dando a entender con ello que lo que distingue a ambas es su inmediata actualidad (*Gegenwärtigkeit*) y su superioridad sobre el tiempo (*Zeitüberlegenheit*). Una obra de literatura a la que le reconocemos rango literario nos habla por encima de cualquier distancia temporal, con tal que estemos familiarizados con la lengua en que se exprese. Asimismo, también una imagen que sea una obra de arte tiene el poder de alcanzarnos de modo inmediato. Ambas invitan a uno solemnemente a demorarse en ellas, y en ambas hay que pensar además, por decirlo con Kant, muchas cosas innombrables.

En mi propio ensayo de una filosofía hermenéutica, he querido dar validez a la pretensión de verdad del arte y al significado que esto tiene para las ciencias del espíritu. Lo he hecho destacando, entre otras cosas, cómo el concepto de imagen (*Bild*) está totalmente desligado de la copia (*Abbild*). Por otro lado, existe una correspondencia análoga en lo que se refiere al lenguaje poético. El último fue tematizado en el contexto de la tercera parte de *Verdad y método*, bajo el punto de vista de la lingüisticidad. Con ello no hacía sino preparar cuál puede ser el significado de la verdad, algo desarrollado más ampliamente en otros estudios, reunidos en el tomo II de mis obras completas, especialmente el que lleva el título «Texto e interpretación».

Vuelve así a imponerse la cuestión clásica de Lessing sobre la relación entre las artes plásticas y el arte literario, y yo he dedicado muchos trabajos a concretizar esta pregunta. Ciertamente, lo que hoy día llamamos «arte» no puede restringirse a esta contraposición clásica. Así, también en otros géneros artísticos tales como la música, la danza, el teatro y otros afines se plantea también la pregunta por la verdad. Mas junto a estas artes que acabamos de mencionar hay también otras en las que no se puede hablar de igual modo de autopresentación de una obra de arte, ya que sus productos se subordinan a otros fines de la vida práctica o de la investigación científica, y reivindican, a lo sumo, una especie de copresencia que queda en segundo plano. Esto es cierto, sobre todo, para el arte de la oratoria, la arquitectura, y to-

das las artes decorativas. Tendremos que tocar también estos géneros artísticos para afianzar la fuerza concluyente de los resultados que alcancemos en nuestras investigaciones. Pero la palabra poética y las artes plásticas seguirán estando en el centro.

Ahora bien, una de las peculiaridades de la reflexión hermenéutica es que necesita apoyarse constantemente en la praxis de la experiencia hermenéutica. Esto es algo que ya había confesado con toda franqueza Schleiermacher al observar: «Odio toda teoría que no crezca de la práctica». Esto fue para mí una importante confirmación de mi propio proceder. De ahí que mis propios estudios sobre historia del arte y de la literatura, y mi formación como filólogo clásico, por muy limitada que fuera, me condujeran una y otra vez al círculo de problemas de las artes plásticas y la poesía cuando se trataba de poner a prueba la pretensión de verdad del arte. También puede verse, por ejemplo, lo que significa el encanto de la imagen de las pinturas rupestres o conformaciones plásticas prehistóricas, y por otro lado, las primeras leyendas de un mundo mítico anterior, que aun permanece detrás de nuestra tradición literaria, como un crepúsculo en la lejanía. Para ellas también vale el mismo «así es» con el que reconocemos como «correctas» las obras del arte.

A partir de aquí ascendió en el idealismo alemán uno de los conceptos fundamentales de la filosofía moderna, procedente del último neoplatonismo antiguo, hasta llegar a convertirse en una verdadera palabra clave. Ocurre casi siempre que lo que goza de una irreflexiva pervivencia tiene su sentido originario en nuestro propio contexto. Se trata del concepto de lo absoluto. La palabra no significa otra cosa que «lo desatado, lo desligado» y, en latín clásico, se opone al concepto de lo relativo. Quiere decir la independencia de cualquier condición restrictiva. Así, Hegel habla del espíritu absoluto como del que se es siempre plenamente actual (*gegenwartig*) a sí mismo, que culmina en el saber absoluto. Es propia del arte una actualidad (*Gegenwartigkeit*) intemporal en la medida en que está desligado y es independiente de todas las condiciones históricas y sociales, igual que la religión y la filosofía. También el arte afirma su derecho a la absolutidad (*Absolutheit*) porque alcanza más allá de todas las diferencias históricas en el tiempo. Por eso comprendemos enseguida por qué Hegel afirma la interna proximidad del arte a la religión y la filosofía. En ambas se trata de la certeza absoluta del ser. El teólogo, por ejemplo, comprende la vigencia escatológica del mensaje cristiano en tanto que el prometido retorno del Redentor acontece en verdad en el hoy de la aceptación de la fe, tal como Kierkegaard le recordaba a su siglo y al nuestro, épocas de pensar histórico. También de la filosofía resulta

cierto que, en su permanente diálogo con todos los grandes ensayos de pensamiento de nuestra historia occidental, es de algún modo simultánea a ellos, como su interlocutora. En la historia del arte sucede lo mismo. Sin duda, tampoco aquí es posible, mirando a todo el arte en su conjunto, pensar un «progreso» dirigido a una culminación última. Aun cuando, pongamos por caso, el desarrollo de la perspectiva central pueda ser vista como una solución que da la pintura al problema del espacio, no se trata en absoluto de algo así como la «culminación» de semejante «arte de la imagen». Incluso en la construcción hegeliana de la historia universal, según la cual todo se halla orientado a la libertad de todos, se trata más de una descripción de lo que la lucha de la historia universal es en su núcleo más íntimo, y lo mismo vale también para los siempre renovados arranques de la filosofía, en los que ésta plantea preguntas por las cosas últimas y es simultánea a nosotros. De ahí que el propio Hegel equiparase la historia de la filosofía con el despliegue dialéctico de la ciencia filosófica.

¿Qué es, entonces, realmente, el tiempo de esta simultaneidad? ¿Qué es el propio presente? ¿Es que sabemos eso alguna vez? Ya la palabra alemana presente (*Gegenwart*) [1] está sugiriendo que el futuro también entra en el juego. El futuro, el porvenir, en tanto que es lo que viene, es siempre lo aguardado, lo que nos aguarda y lo que aguardamos. Toda expectativa como tal se basa en la experiencia. Con cada presente, no sólo se abre un horizonte de futuro, sino que se hace jugar al horizonte del pasado. Sin embargo, es menos memoria y recuerdo retrospectivo que experiencia presente. Hasta tal punto comparecen el arte y la filosofía como presente propio. Ni siquiera hay que saber desde qué pasado, desde qué lejanía y desde qué extrañeza nos sale ahí algo al encuentro. Tiene su presencia (*Präsenz*) y no es admirado como algo extraño, sino que le hechiza a uno —por más que haya que superar primero para ello mucho de extraño—.

Cada presente tiene su propio espacio de vida y su propia tradición, troquelada en costumbres y hábitos, en todas las instituciones de la vida social; y en todas partes han sido las tradiciones religiosas las que acompañaban a la propia historia y al propio provenir, desplegándolo hasta darle su idiosincrasia. Ahora bien, de toda religión forma parte el estar convencida del carácter absoluto de su propia verdad. De ahí que una religión esté siempre desmarcándose de todas las otras religiones, y llame «infieles» a los que son confesos de ellas. En nuestra

---

[1] *Gegenwart*: literalmente, «en contra de», o «frente a» (*gegen*), la espera, el aguardar (*wart*). (*N. del T.*)

época ya ilustrada, tienen que abordar además la polémica con el ateísmo en expansión. Concurren en ello nuevas dificultades. Se trata ahora de unir la propia pretensión de absolutidad, que pertenece a la esencia de todo saber de salvación, con el reconocimiento de otras tradiciones, e incluso desarrollar solidaridades comunes en órdenes sociales totalmente hostiles a la religión.

Es ésta una tarea de la humanidad para la que la experiencia del arte puede resultarnos un estímulo. Ciertamente, también en el ámbito del arte hay determinadas tradiciones muy exigentes y orientaciones del gusto muy sólidamente marcadas. A veces, las creaciones artísticas de otras épocas o de culturas lejanas no nos alcanzan tan fácilmente. Pero, a la larga, y en toda su innúmera multiplicidad, el arte acaba imponiéndose, también con lo más extraño. En ello se muestra la absoluta omnipresencia del arte. Puede tender puentes más allá de las barreras y los espacios. Donde esto se muestra de modo más impresionante para nosotros hoy día, es en la música. Véase como el Lejano Oriente ha hecho suyos en unos pocos decenios a Mozart, Schubert y toda la música europea, y los intérpretes procedentes de allí se cuentan entre las figuras principales de nuestra vida musical. Por otro lado, como es sabido, Europa ha asimilado mucho del lenguaje musical del continente negro.

Es cierto que, cuando se trata de obras de arte que utilizan el lenguaje, en nuestro mundo multilingüe, la barrera de la lengua extranjera sigue siendo difícil de superar. Sin embargo, nuestra literaria época ha alcanzado por sí misma una especie de simultaneidad que se ha dado en llamar literatura universal. Basándose en parte en traducciones, y en parte en el hecho de que cada vez son más los lectores familiarizados con idiomas extranjeros, también en el caso de las artes literarias puede hablarse de una cierta actualidad y simultaneidad. Para las artes plásticas, las barreras lingüísticas no importan tanto, o pueden, al menos, ser fácilmente superadas. Desde luego, en las artes plásticas lo extraño producirá un efecto extraño. Pero precisamente ese efecto puede desencadenar una fuerza de atracción propia que conduce a la apropiación. Existe desde muy antiguo una interacción constante entre las culturas y las épocas. Toda memoria se apropia lo que le sale al encuentro para seguir moviéndose en el permanente enriquecimiento de lo transmitido. Mas no se olvide que la apropiación no se refiere al saber, sino al ser.

Ahora bien, en la tradición europea a la que pertenecemos, ha venido desarrollándose por largos caminos, cada vez más, la «conciencia histórica», conduciendo a un creciente refinamiento del sentido histórico. En el último siglo, han actuado en la misma dirección el de-

sarrollo de las relaciones internacionales y de las nuevas técnicas de comunicación, con lo que hemos entrado en algo así como la época de la reproducción. Nietzsche fue el primero en ver un problema en esto, con su título *De las ventajas e inconvenientes de la historia para la vida*. Según él, el avance de la investigación histórica y la conciencia científica conduce a un debilitamiento del mito, que es lo único que puede troquelar una cultura. Las cosas, al caer sobre ellas una luz cambiante, pierden su propio peso. Puede observarse, de hecho, cómo la experiencia misma del arte queda menoscabada por el autodisfrute de la formación histórica, como cuando, por ejemplo, los visitantes de un museo reconocen con satisfacción un maestro o un motivo familiar. No es ésa, en cualquier caso, la inmediatez de la experiencia artística. Pues la experiencia no es nunca mera confirmación. Ni siquiera poseyendo un altísimo grado de formación histórica, podrán verse nunca las creaciones artísticas de tiempos pasados con sus propios ojos. En modo alguno puede ser ésta la meta. Antes bien, es la propia simultaneidad y actualidad con que el arte se afirma. Hay algo que se rebela en contra de que el arte, que posee una actualidad tan hechizante, pueda ser hecho mero objeto de la investigación histórica. Precisamente por eso planteamos la pregunta de en qué se basa esta pretensión del arte de ser superior al tiempo, a pesar de todas las restricciones.

Ello no excluye, desde luego, que la investigación científica que se ve ante tareas históricas pueda ser conveniente para realizar la experiencia del arte. Pero su saber como tal no deja de ser otra cosa, diferente de la actualidad (*Gegenwartigkeit*) con la que el arte nos sale al paso. Schleiermacher dijo una vez que un cuadro religioso de siglos pasados que admiramos en el museo tiene siempre quemaduras sobre sí, como si hubiera sido rescatado de un incendio. Sabemos muy bien que semejante cuadro ha perdido su sitio en la vida, en la iglesia, en el palacio, o donde lo tuviera; y no sólo lo sabemos. También aprendemos a verlo en el cuadro mismo: cómo había sido pintado para un lugar determinado y para qué función determinada. Aprendemos a ver también la iluminación, y tenemos a la vista el entorno que ha influido en la configuración del cuadro. Todo esto puede enseñarnos a ver mejor. Esto vale sobre todo para el saber objetivo que debemos a la ciencia, la cual nos lo transmite tanto en el ámbito religioso como en el profano. Pero sigue siendo cierta la frase de Hegel, según la cual ya no nos arrodillamos ante imágenes religiosas del Crucificado o de la Virgen.

No obstante, hay a partir de aquí mucho que también hablará y enriquecerá la declaración, para unos más que para otros. Siempre tiene

también un efecto si uno está marcado por su procedencia religiosa, o la propia formación histórica que uno tenga. Lo que sean un cuadro, o una obra de teatro, o una poesía que nos prende, no experimenta ninguna restricción por que se sepa «un poco menos». Así, nos preguntamos: ¿qué es lo que hace de un cuadro, de un poema, *una obra de arte*, de modo que posea ese presente absoluto? No son, ciertamente, las quemaduras de la constante marea de información que nos rodea y apabulla, y que acompaña a la época de la reproducibilidad. Antes bien, por decirlo con Benjamin (¿o contra él?), ésta amenaza el aura de la obra de arte, y amenaza con disolverla.

Vamos a partir de una observación lingüística que arroja alguna luz sobre la cuestión que nos mueve. En griego, la palabra *poíesis*, que podemos reconocer en nuestro vocablo «poesía», tiene dos sentidos. Significa, en primer lugar, «hacer», es decir, el producir algo que no existía antes. La palabra comprende todo el ámbito del producir, todo lo que llamamos artesanía, pero también el desarrollo posterior de esa elaboración, hasta llegar al modo de producción industrial de la modernidad.

Además, la misma palabra, *poíesis*, tenía el significado distinguido de arte poético. En cierto sentido, poetizar es también hacer. Mas no nos referimos con ello al decir la cosa una vez, ni a la mera anotación que se hace. El hacer de que aquí se trata se refiere al texto. Él hace que a partir de la nada puedan abrirse mundos enteros, y que el no-ser llegue al ser. Casi es más que un hacer. Pues al hacer pertenece siempre algo material, que tiene que serle dado al artesano y a partir de lo cual él produce. Mnemosyne no lo necesita. En esta medida, en las artes plásticas hay un verdadero hacer, por cuanto se precisa un material a partir del cual se produce la imagen. En cambio, la poesía parece existir únicamente en el hálito etéreo del lenguaje y en el milagro de la memoria. Entre los griegos, compartía este rasgo, ciertamente, con la música, pero ésta sólo acompañaba al canto poético. En cualquier caso, ninguna de las dos está hecha de materia. No deja de ser un momento secundario el que la poesía acabe siendo fijada por escrito y se haga «literatura», y que la música haya llevado a la escritura de notas. En ambos casos, se trata de algo secundario que no pertenece ni a la poesía ni a la música. Lo que, en cambio, sí que les pertenece, es que los textos llegan a hablar sin más, llegan al oído. El uso de la palabra «creativo» resulta característico de esto. Retiene la resonancia del concepto religioso de creación, que no era un hacer en el sentido del artesano. En el principio era el verbo, el *verbum creans*.

Apunta en la misma dirección otro hecho semántico enlazado con la palabra «obra». Encontramos primero esta palabra en el entorno de

lo que en griego se llama técnica, *techné*. No se quiere decir con ello el hacer y producir mismo, sino la capacidad espiritual de idear, planear, bosquejar; en suma, el saber que dirige el hacer. En este contexto, puede decirse siempre que el producir lleva a cabo una obra, el *ergon*. Mas, en un caso semejante, apenas decimos «obra». Cuando no se trata de arte, no se habla de obra. ¿Por qué? Se dice, desde luego, «artesanía» (*Handwerk*)[2]. Evidentemente, el motivo es que el producto de la artesanía, como la producción industrial, no existe para sí, sino que tiene una función de servicio, está destinado al uso. En cambio, un artista, incluso si hubiera en juego un modo de producción con máquinas, produce algo que existe para sí y está ahí sólo para ser contemplado. Lo expone, o quisiera verlo expuesto, y eso es todo. Y precisamente entonces es una obra, y queda como la obra del artista que él puede firmar como tal, como suya. Esto vale, incluso, cuando una improvisación al órgano ha sido tan convincente que le produce a uno una impresión «permanente», como la obra de un instante creador. El arte de la imagen conoce, pues, lo mismo que se expresa en el proceso lingüístico del tránsito de la *poíesis* a la poesía. También para el poeta es cierto que su creación es un mundo para sí y que, como tal, es representada o mostrada. En el mundo moderno, se dice que «es publicada». Cierto que esto no sólo se dice de lo poético, sino también de la ciencia y otras informaciones. Pero, cuando se trata de literatura, tiene un sonido particular, un sonido de permanencia y validez, distinto de la literatura de entretenimiento o científica.

Esta reflexión nuestra confirma, partiendo de observaciones lingüísticas, que hablar del desligamiento, de la absolutidad del arte, tiene un sentido preciso y literal. Lo que hemos observado en la distinción semántica del poeta y de la poesía entre los griegos tiene su paralelo, según puede mostrarse, en el valor sonoro que ha adquirido en la Edad Moderna la palabra alemana *Kunst* (arte), y que corresponde a lo que en otras lenguas se deriva del latín *ars*. El camino que ha recorrido el uso de la palabra describe por su objeto el camino desde el uso y utilidad de un determinado producir, hasta un producir del que no resulta nada útil ni debe servir a ningún uso. Es en esta «libertad» en lo que consiste la distinción más propia de lo bello. Y por eso se utilizaba al principio la expresión «bellas artes». Bello es algo a lo que no atañe la pregunta de para qué existe. Estas glosas sobre el concepto de bellas artes completan el análisis final que, en el compendio

---

[2] La palabra alemana para artesanía, *Handwerk*, contiene en sí el término «obra» (*Werk*). (*N. del T.*)

que hacen las últimas páginas de *Verdad y método*, dediqué a la oposición conceptual de *kalón* y *chrésimon*, lo bello y lo útil. En el concepto de artes libres[3] empieza a resonar algo de la vecindad que existe entre los conceptos de lo teórico y lo estético, y por ende, la vecindad entre la contemplación de lo bello y el saber de lo verdadero. En griego, el concepto de bello está íntimamente unido al concepto de lo bueno, e incluso al concepto de *areté*, tal como muestra la conocida expresión de *kalokagathía* como concepto ideal de excelencia humana. En este punto, Aristóteles, a quien le gustaba mucho hacer distinciones, nos proporciona una importante pista[4] cuando afirma que «bueno» tiene que ver siempre con la praxis, y «bello», en cambio, con las cosas inmutables (*én tois akínetois*), es decir, con el reino de los números y la geometría. Así, considera como clases de lo bello la *taxis*, la simetría y lo determinado. Esto se corresponde con el contexto argumentativo de la *Metafísica* (M,3 y 4), que prepara la discusión crítica de la teoría de las ideas e introduce al final, en el dominio más propio del pensar aristotélico, la «Física».

El testimonio de Aristóteles es tan importante porque en él se anuncia la vecindad existente entre el campo semántico de *poíesis*, arte y obra, y el campo semántico de lo bello y lo verdadero. Lo bello queda muy cercano al reino del saber y del conocer. A partir de aquí, no es sorprendente que el retroceso hasta los inicios griegos del pensar y el papel metafísico que posee en ellos el concepto de belleza, tenga un significado central también para la hermenéutica. Si yo, en *Verdad y método*, comienzo con la experiencia del arte para tratar luego, a partir de ahí, toda la dimensión de la hermenéutica en el significado universal de la lingüisticidad, el recurso, al final del libro, al concepto de belleza y la amplitud de su campo semántico, debía confirmar concluyentemente la universalidad de la hermenéutica.

El concepto de lo bello no sólo nos pone en contacto con el concepto del bien, sino también con el concepto de lo verdadero, y por ende, con el planteamiento de toda la metafísica en general. No se trata solamente del arte, sino del concepto de lo bello en toda su amplitud, tal como se tematiza en los diálogos platónicos. Los cuales no se refieren solamente al arte, desde luego. Piénsese tan sólo en la expulsión de los poetas de la ciudad ideal[5], o en las provocativas frases se-

---

[3] Se llama así en alemán a las artes carentes de «utilidad práctica»: escultura, pintura y grabados. (*N. del T.*)

[4] *Met.* M,3, 1078*a* 31-32.

[5] Véase mi trabajo «Plato und die Dichter» (Platón y los poetas), en *GW*, 5, pp. 187-211.

gún las cuales el arte se halla a una distancia doble de la verdad. Platón aplica para ello el concepto de mímesis. Cada cosa individual es una imitación de la idea. Una copia se convierte así en imitación de una imitación. Es esto una exageración consciente. Aristóteles, en cambio, no ve en la mímesis tanto la diferencia de imitación e imitado, sino que destaca la identificación de ambos[6]. Por ello es por lo que la mímesis produce en verdad conocimiento, pues el conocimiento es precisamente re-conocimiento, según he mostrado en mis trabajos.

En todo caso, Platón no piensa en el arte cuando habla de *alétheia* y la ve en relación con la belleza, ni piensa tampoco en los poetas, los cuales, ciertamente, tienen muchas cosas verdaderas que decir, pero, como afirmaba el refrán: «Los poetas mienten mucho». Antes bien, Platón se refiere a la alegría por las puras formas y los colores, y no por las flores o los animales «y sus copias» (*Filebo*, 51*c*). La cita enseña claramente cuán poco peso tiene la copia como tal. En cambio, en los profundos diálogos tardíos de Platón, el concepto de lo bello pasa a primer plano junto al concepto de *alétheia* y el concepto de lo bueno. En ellos, Platón no busca en la «vida buena» una pura exactitud de tipo matemático, sino la mesurada proporción de una bebida vital bien mezclada. Allí es donde hay que buscar lo bueno, tal es la idea del *Filebo*.

Adquiere así interés para nosotros la célebre y archimanida frase (*Filebo*, 64*e* 5) según la cual lo bueno, estando en busca del ser correctamente mezclado, ha ido a refugiarse en lo bello[7]. Si allí se acentúa que el bien sólo puede concebirse dentro de la tríada de belleza, simetría y *alétheia*, ello muestra, por otro lado, cuán importante es para Platón que el bien, aunque es cierto que está más allá del ser, no es solamente lo Uno, sino que necesariamente contiene en sí la multiplicidad. Pero ello entraña que en la «proporción» (*Gemessenheit*) de los fenómenos se presenta belleza. Coincide con esto el modo en que Platón trata el mismo tema en el *Político* (*Pol.*, 283*b* ss.). Ahí distorsiona la situación hasta exagerarala de un modo casi absurdo. El interlocutor se queja de que el camino del diálogo resulta demasiado largo y pesado. Entonces, el extranjero se justifica con una larga disgresión sobre la doble medida, diciendo que, al fin y al cabo, lo único importante es la adecuación (*Angemessenheit*). El interlocutor es

---

[6] Cfr. *Wahrheit und Methode*, *GW*, 1, pp. 118 ss.; trad.: *VM*, pp. 157 ss., así como los trabajos de este volumen: «Poesía y mimesis» (II, 7), «Arte e imitación» (I, 4), y «El juego del arte» (II, 8).

[7] Sobre esto, cfr. *Platos dialektische Ethik*, *GW*, 5, pp. 149 ss., así como *Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles*, *GW*, 7, pp. 185 ss.

aquí «el joven Sócrates»; desde luego, no el Sócrates de la *República*, que se burlaba de los que contemplan las estrellas. Pero tampoco el viejo Sócrates del *Filebo* es ya el de la *República* (sin que con ello se quiera decir nada sobre la cronología de estos diálogos o de los pensamientos platónicos).

En el *Político* encontramos una exposición amplia y prolija sobre las dos técnicas de medir, y si yo lo veo correctamente, lo proporcionado (*métrion*) es calificado ahí como «lo exacto mismo» (*autó tó akribés*). Pero esto no es, en cualquier caso, la pura exactitud que encontramos en números y medidas y que distingue a la matemática. No debe considerarse esta expresión, al modo en que afirma Werner Jaeger, como una alusión a la metafísica de los números en Platón. Tal aserto yerra por completo. Expresamente se dice de qué se trata al hablar de «lo exacto mismo»: es lo proporcionado (*Gemessene*), lo conveniente, lo decoroso, el instante oportuno, lo que se debe[8].

Quiere decir, directamente, el medio entre los extremos contrarios. No es esto una mística del número, sino todo lo contrario, una anticipación de la teoría del *mesotés* de la *Ética* nicomaquea con la que Aristóteles definía los conceptos de *éthos* y de virtud. Sin duda, Platón enfatiza que ambos géneros de lo proporcionado (*Gemessene*) son imprescindibles. Pero si aquí, en el ámbito del *éthos*, lo que tiene a la vista es «lo exacto mismo», ello quiere decir, evidentemente, que precisamente ahí lo importante es acertar exactamente, porque la aplicación del saber «puro» de la matemática no basta donde lo importante es acertar exactamente. Así ocurre, manifiestamente, con la armonía, la consonancia, la belleza. En estas cosas, de hecho, el menor desvío ya es malo. Un solo tono en falso, tanto en la música como en el trato de las personas entre sí, ya perturba la armonía y la afinación. Sin que ni siquiera se pueda decir qué es lo que hubiera sido realmente lo adecuado (*angemessen*), siempre sabemos con toda certeza, sin embargo, qué fue lo inadecuado que perturbó la armonía.

Podría pensarse que una exposición semejante, que supuestamente debe fundamentar aquí la prolijidad de la argumentación, está aquí más bien fuera de lugar. Pero precisamente con ello enfatiza Platón su exposición. Acentúa el significado de ese correcto diferenciar que él llama «dialéctica», apartándose críticamente de los sabios que insisten ciegamente en la exactitud[9]. Estos «sabios» cometen un error fundamental al observar la diferencia entre las puras relaciones de los nú-

---

[8] *Pol.*, 284*e* ss.: *tò métrion, tò prénon, tó kaírion, tò déon.*

[9] *Pol.*, 285*a*: *oi kompsoí* y *megalopréros.*

meros y la medida, pero no la diferencia que separa esta medida de lo «exacto mismo». En verdad, desatienden con ello el verdadero sentido de lo puro y lo toman por lo ente mismo; y así, consideran que han dado una prueba cuando, por ejemplo, en el caso de la célebre cuadratura del círculo, dan validez a lo que se aparece sensiblemente a la vista. Justo el error contrario del que cometería el arquitecto que insistiera en la exactitud matemática del patrón de medida, y al que se refiere Aristóteles apuntando críticamente a los platónicos.

Mas el retroceso al concepto de belleza en la Antigüedad, al que nos invitaba la proximidad de verdad y belleza en el pensamiento antiguo, parece terminar en una decepción, en lo que a la pregunta por el arte se refiere. Parece como si los problemas del arte y su reivindicación de verdad no encontraran aquí apoyo alguno. De lo único que se trata es de la matemática y de las puras relaciones a las que se consagra la ciencia matemática de los números y los círculos. A juzgar por las apariencias, Platón fundamentaba tanto las artes plásticas como la poesía en el más tosco concepto de copia. En cambio, lo que a nosotros principalmente nos interesaba era, precisamente, desembarazarnos del concepto de copia y ganar una concepto de verdad que resultara válido tanto para la imagen como para la poesía.

Sin embargo, es preciso entrar con más exactitud en la formación conceptual griega que está aquí en juego. Se muestra entonces que algunas interesantes correspondencias resultan de gran ayuda para la pregunta que planteamos. Cierto que, a los ojos de Aristóteles, Platón era un pitagórico, y realmente, antes podría llamársele metamatemático que metafísico. Pero la coherencia interna del camino griego del pensar arrima más estrechamente a Platón y Aristóteles, y es precisamente este nexo el que ilumina nuestra pregunta por lo que hace que el arte sea arte, y en qué se basa su carácter absoluto y su simultaneidad. No es, en cualquier caso, a partir del carácter de copia de la imagen o de la poesía de donde debe entenderse la frase de Goethe: «tan verdadero, tan siendo». No se está aludiendo con ello, por caso, a la individualidad de una caracola, su aspecto, su figura o su dibujo, sino a algo que queda más allá de todas estas cosas tan fáciles de aprehender y que, precisamente en virtud de lo inaprehensible, hizo en Goethe una impresión tan imponente. Del mismo modo, es también el arte para nosotros imponente, tanto si aparece en él algo que sea copia como si lo tenemos delante rechazando todo carácter de copia, tal el caso de la pintura y la escultura no objetuales. Pues se trata justamente de algo distinto de la relación de copia y original. Las obras de arte poseen un elevado rango ontológico, y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra de arte: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad.

No es de sorprender que ni en la Antigüedad ni en la Edad Media cristiana se hablara de un elevado rango ontológico del arte. Su «sitio en la vida» era algo obvio para el mundo antiguo y su orden de lo sacro, y estaba tan firmemente consolidado en el marco eclesiástico y seglar de la metafísica cristiana, que al orden del universo, o mejor dicho, al orden de la Creación, se le asignaba el elevado rango de obra de arte. Esto es cierto, asimismo, para las artes literarias, las cuales forzosamente hablan de mitos y leyendas en una presentación nueva cada vez. Justo en esto se basaba la vieja disputa entre poetas e investigadores, llamados por entonces filósofos, de que ambos se referían, a su modo, a la verdad. También las diversas iconoclastias que han pasado por la historia de la Iglesia cristiana producen el efecto de un eco postrero de esta tensión entre la imagen y la palabra verdadera.

Esto sólo cambió en la época del humanismo, cuando la Edad Media llegó a su fin. Entonces, junto al Dios Creador del Antiguo y el Nuevo Testamento, apareció el artista creador como un *alter Deus*, una suerte de segundo Dios. Y cuando la revolución del tercer estado llevó a su culmen la Ilustración de la Edad Moderna, el arte alcanzó su más alto rango en tanto que lugarteniente suya. Piénsese en la Lucile de *La muerte de Danton*, de Büchner. Fue, sobre todo, la repercusión de las lecciones de Estética de Hegel, y su elaboración por Hotho, lo que ejercería el máximo efecto hasta bien entrado el neokantismo. Ya no era lo bello lo que la estética trataba, sino el arte. Así, en la era de la ciencia, Paul Natorp, por ejemplo, le asignaba a la religión su lugar dentro de los límites de la razón pura, lugar que había de compartir con el arte: con el abandono del mundo geocéntrico cerrado y el giro copernicano, se habían abierto infinitudes inimaginables que despertaban una nueva mentalidad de investigación. La ilustración científica empujaba por todos lados en dirección hacia lo desconocido. El explorador de nuevos continentes se convirtió en investigador. Con ello, una transformación creciente de la naturaleza y el dominio de ésta por la ciencia y la técnica se convirtieron en la convicción fundamental de la época. Los temas eclesiásticos o seculares dejaron de ser aquellos en los que un mundo sagrado pudiera presentarse por medio del arte. Y, así, la experiencia de orden como tal, según la transmiten las artes plásticas, la poesía y, finalmente, sobre todo, la música, pasó a ocupar el centro de la vida cultural burguesa. En el milagro del arte, celebra ésta la última prenda de un mundo sagrado.

He expuesto en otros contextos cómo la Estética, asumiendo la figura de filosofía del arte, ocupaba en el idealismo alemán el lugar que la cosmología y la filosofía natural habían poseído en el marco de la metafísica clásica. Es la física moderna la que, de este modo, ponía

todo bajo su propia jurisdicción. Las antiguas disciplinas perdieron su vigencia, y a la estética, o filosofía del arte, se le asignó un nuevo rango [10]. Un detalle de historia conceptual puede ilustrar cuán violenta fue esa transformación. La astronomía antigua y medieval se llamaba *musica caelestis*, en contraste con la música terrenal de sonidos audibles. Lo que la antigua doctrina de los pitagóricos había encontrado de puras proporciones numéricas en el firmamento, y que la Edad Media había administrado como herencia pitagórica en un más allá de la física, perdería su validez en favor de la ciencia moderna, repitiéndose así la situación de un problema de la Antigüedad. Consistía éste en la contraposición del pitagórico Platón y la física de Aristóteles, contraste que, en cierto sentido, aun sigue existiendo hoy, cuando se piensa, por ejemplo, en la irrupción de la estadística en la física cuántica, en la cual hay ecuaciones, pero no relaciones unívocas para todas las medidas realizadas.

Intentemos pues, una vez más, desentrañar con conceptos antiguos qué es lo común a todo arte. Vamos a concebir conceptualmente lo que hoy día llamamos arte y lo que los artistas hacen, de tal manera que se haga comprensible la pretensión de verdad del arte.

En el *Filebo*, al hablar de la mezcla con la que se prepara la bebida de la vida, a la que ya hemos aludido, Platón distingue la matemática pura de la praxis, en la cual lo importante es otra cosa, que, según él, resulta imprescindible. Él la llama «acierto, puntería, tino» [11]. Se dice explícitamente que para la praxis de la vida no basta con limitarse a la ciencia divina de los puros números, círculos y triángulos. A la aplicación humana pertenece igualmente el círculo «falso», tanto como la «falsa» medida. Incluso en la música y en la arquitectura, donde los números y las medidas juegan un papel especialmente destacado, lo importante es el arte de acertar. Éste es, según Platón, imprescindible. Y debe así ser admitida en la vida buena, «si cada uno de nosotros ha de encontrar cada vez aunque sea el camino a casa» (*Fil.*, 62*b* 8 ss.).

Este es el paso decisivo que da Platón frente a los pitagóricos, al complementar la antigua oposición pitagórica de límite e ilimitado con un tercer género de ser, al que llama «devenir al ser» [12]. Es claro que

---

[10] Véase mi conferencia *Geschichte des Universums und die Geschichtlichkeits des Menschen* (Historia del universo e historicidad del ser humano), en *GW*, 10.

[11] *Filebo* 55*e*, 7: *stochastiké*. (En las referencias a citas y términos platónicos, intentamos traducir el término alemán con el que Gadamer traduce a Platón, que no siempre tiene que coincidir con la traducción «directa» que pueda hacerse del griego al castellano.) (*N. del T.*)

[12] Ibíd., 26*d*, 8: *génesis eis ousían*.

Platón utiliza con plena consciencia esta fórmula sumamente paradójica, y del mismo modo que hace en el *Parménides* (155*e* ss.): con el fin de superar, como una falsa apariencia, la separación real de dos mundos, un mundo de las ideas y un mundo de los fenómenos.

Como para dar más énfasis, Platón varía la expresión y, en vez de «devenir al ser», dice directamente «el ser devenido» [13]. Acentúa así aun más la unidad de devenir y ser. Esto nos da a pensar entonces que Platón no le deja la última palabra a la contraposición aparente de ser y devenir, de devenir algo diferente y ser-en-sí. Ciertamente, la pureza de la matemática sigue siendo un modelo de saber, gracias a su exactitud y su verdad. Pero Platón ya no habla aquí, como en la *República*, de cómo la pura matemática tiene que preparar el ascenso hasta la pura dialéctica. Antes bien, a donde apunta ahora, en todas partes, es a que tanto en la estructura del mundo como en la práctica de la vida, lo que se presenta es lo mezclado, y es en ello donde se debe buscar acertar con lo «exacto». Al final, sólo el mundo de los números y las medidas sigue enlazado con el concepto de saber puro. El devenir deja de ser visto como un mero no-ser, es decir, devenir otra cosa; sino que significa devenir al ser. Tal es el nuevo paso que encuentra expresión en el *Filebo* de Platón. Este paso del devenir al ser le deja al ser algo de su ser-devenido. Algo que puede observarse ya en el modo de hablar del *Filebo*. El ser surge del devenir.

Es éste un giro sobre el que merece la pena meditar. Reconocemos en él esa experiencia fundamental que tenemos frente a las obras del arte, cuando decimos: «Así es», así es «correcto». Aristóteles sólo tuvo que dar un paso más allá de Platón cuando, a propósito del «devenir al ser», convirtió en tema el ser del devenir. En este contexto, introdujo el concepto de *enérgeia*, con el fin de fundamentar su *Física*. Mas esta palabra nos hace prestarle oído. Manifiestamente, se trata de un neologismo acuñado por Aristóteles. Se notan los apuros que pasa éste para definir *enérgeia*, justamente porque no puede invocar el uso lingüístico. Así, tiene que definir el concepto por analogía con la *dynamis* (*Met.* Z6), que ya Platón, en el *Sofista* (*Carm.*, 168*d* ss.; *Soph.*, 247 3 ss.), había transferido del uso lingüístico común a la discusión filosófica. El concepto de *enérgeia* tornasola entre actualidad (*Aktualität*), realidad efectiva y actividad, y se aprovecha además para definir el concepto de *kínesis* (movimiento). Con la nueva expresión conceptual de *enérgeia* se abre un horizonte de problemas en el cual también el modo de ser de la obra de arte podría recibir una nueva luz.

---

[13] *Fil.*, 27*b*, 8: *gegeneméne ousía.*

Esto se muestra ya en otra palabra acuñada por Aristóteles, muy próxima, casi sinónima: *entelécheia*. Se trata de una expresión que, al igual que *enérgeia*, resultaría muy atractiva en los umbrales de la Edad Moderna para realizar nuevas determinaciones conceptuales. Lo común a ambas formaciones léxicas estriba en designar algo que no es como un *érgon*, el cual tiene su existencia en la producción ya acabada. Los conceptos aristotélicos que preguntan por el ser del movimiento, tales como *dýnamis*, *enérgeia y enteléchiea*, remiten así al lado de la ejecución, y no a un *érgon*. La ejecución tiene su ser culminado en sí misma (*télos éjei*). Con ello queda claro a la vez que *enérgeia* no se refiere al mero movimiento (*kínesis*). Pues movimiento es *atelés* ; mientras está en marcha no está culminado. Lo movido está todavía de camino, no ha llegado aún. Está aun en el devenir. Así, Aristóteles menciona expresamente que, a diferencia de la *enérgeia*, el devenir y el ser devenido no son simultáneos. Sin embargo, ver y haber visto son simultáneos, igual que pensar sobre algo y haber pensado sobre algo. Ambos se refieren a un demorarse en lo común, del mismo modo que, por ejemplo, decimos «estar atento a un asunto». Ahora bien, yo opino que Aristóteles describe *enérgeia* por medio de la palabra usada para expresar «a la vez» (*háma*) con el fin de designar la simultaneidad inmanente de la duración. No hay una sucesión, sino un «a la vez», que corresponde a eso que posee la estructura temporal del demorarse. No se trata de un ejecutar esto y aquello, primero lo uno y luego lo otro, sino que es un todo que está presente ahí, en el ver, en el meditar, en el considerar en el que uno se halla sumergido, o mejor, si escuchamos a la sabiduría de la lengua, podemos decir: «en lo que uno se halla absorto». Aristóteles añade el ejemplo de la vida. Y también nosotros decimos que uno «está con vida». Mientras uno esté con vida, es inseparable de su pasado y su futuro.

Apliquemos esto al arte. No preguntamos, entonces, tanto por lo que aquí emerge o se muestra. Antes bien, decimos que emerge, sin más. Y lo decimos tanto en el caso de la imagen como en el caso de la lengua y su potencia poética. Con ellos, hacemos una experiencia. Este «hacer» no se refiere propiamente a un actuar o a un obrar, sino, antes bien, a lo que se nos abre cuando comprendemos algo correctamente. Así pues, no se trata, en modo alguno, de que con la lectura pongamos algo que no está ahí. Antes bien, con la lectura sacamos lo que hay dentro, de tal modo que emerge.

Así es una experiencia del arte. Tampoco ella es una mera recepción de algo. Más bien, es uno mismo el que es absorbido por él. Más que de un obrar, se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: que permite que la obra de arte emerja. Oigamos de nuevo al len-

guaje: lo que así emerge «le dice algo a uno», como solemos decir, y el interpelado está como en un diálogo con lo que ahí emerge. Tanto para el ver como para el oír o el leer, es cierto que uno se demora en la obra de arte. Mas demorarse no es perder el tiempo. Estar demorándose es como un diálogo de intenso intercambio que no tiene un plazo para terminar, sino que dura hasta que es llevado a su fin. Un diálogo no es más que eso: se está un rato totalmente «en la conversación», «se está totalmente imbuido en ella».

Así ocurre con la lectura de una obra poética; también, cuando vamos leyendo sucesivamente un verso tras otro, una página tras otra. Tampoco entonces es algo igual a recorrer un trayecto hasta llegar a una meta. Cuando leemos, vamos acompañando. Estamos imbuidos, y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que «así es». Es como una fascinación creciente, que no ceja, y que incluso deslumbra con pasajeras turbaciones, porque la armonía del todo va aumentando y exige nuestro asentimiento. Conocemos esto de modo particularmente intuitivo cuando escuchamos música. Ditlhey solía ilustrar por medio de la música la ley estructural de toda comprensión. Resulta casi superfluo decir que tanto el recibir como el crear no son un mero producir (*Herstellen*). Para el que crea, se trata de que la obra salga bien. Para el que recibe, no se sabría decir de qué se trata. «*Je ne sais quoi*», era la conocida explicación francesa para esto. Pero ha salido bien, y tiene una corrección imposible de conceptualizar. Y así, cuando se trata de arte, resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra le dice. Ambas cosas van más allá de la conciencia subjetiva del uno y del otro. Cuando decimos «eso está bien», queda sobrepasado todo opinar, todo querer decir, y todo saber. En ambos casos, significa que «algo» ha emergido. Así, la experiencia de la obra de arte no sólo es el desvelamiento de lo oculto, sino que, a la vez, está realmente ahí dentro. Está dentro como en el recogimiento. La obra de arte es una declaración que no constituye ninguna frase enunciativa, pero que es lo que más dice. Es como un mito, como una leyenda [14], precisamente porque tanto retiene lo que dice como, a la vez, lo brinda. La declaración hablará siempre, una y otra vez.

Se vuelve ahora claro que el recurso al mundo conceptual griego

[14] Sobre la aparición del concepto de mito en el prerromanticismo, véase el ensayo *Der Mythos im Zeitalter der Wissenschaft* (El mito en la época de la ciencia), en *GW*, 8.

reporta algún fruto para nuestra pregunta. Es cierto que partíamos de la particular posición del arte y del particular rango ontológico de la obra de arte, esto es, de un planteamiento moderno. De ahí que la tradición griega nos negara una respuesta a nuestra pregunta, en la medida en que el griego no distingue lo creado por el artista, el carácter singular de su capacidad, de lo producido artesanalmente, que se basa en la técnica. A lo sumo, se le confería al gran artista el título honorario de sabio. Mas nuestra pregunta es hasta qué punto podemos atribuir también verdad a una sabiduría semejante. ¿Es que la ciencia moderna puede conocer algo así? ¿Puede expandir su modo de pensar de tal manera que lo verdadero se sitúe junto a lo bello y lo bueno, tal y como se admitía en el mundo antiguo? Ciertamente, en el ámbito del arte se habla también de que algo es verdadero, o de que es correcto tal como es. Ésta es incluso una buena expresión para lo que se quiere decir. Pero lo que se califica de ese modo no es de la clase de aquello a lo que podemos señalar, o que, como hace lo bello, «resplandece». Cuando encontramos que en un cuadro o en un poema todo es «correcto», no queremos decir «correcto» en el sentido de la verdad de un enunciado. Y así, también Kant, desmarcándose críticamente de la estética de reglas del racionalismo, remitía el a priori estético a la subjetividad del sentimiento.

Como resultado de nuestras consideraciones precedentes quisiera retener una cosa: se trata de cambiar el modo en que se plantea la pregunta por lo que propiamente quiere decir verdad, *alétheia*, desocultamiento. El valor especial de haber traído a colación el concepto de *enérgeia* es que, con él, no nos movemos en el ámbito de la verdad del enunciado. Con este concepto, Aristóteles pensaba un moverse sin camino ni meta, algo así como la vivacidad misma, como el estar despierto, el ver o el «pensar». A todo esto le llama él «pura *enérgeia*», y esto es lo que nos conduce aquí a pensar en el arte. El Dios introducido en la metafísica aristotélica como el motor inmóvil del todo lleva una vida semejante de pura *enérgeia*, es decir, del puro contemplar ininterrumpido. Manifiestamente, este ser quiere decir actualidad (*Gegenwärtigkeit*) como tal. De ahí que, con esta doctrina aristotélica, no se sepa contestar realmente a la pregunta de cuál es propiamente el objeto del contemplativo mirar divino. ¿Acaso todo? Para Hegel, es el ser como culminación de la autoconciencia, y él le llama espíritu absoluto. No cabe duda de que está pensando en el Espíritu Santo, la tercera persona de la Trinidad cristiana. Pero también es posible aclarar esto pensando en la palabra «presencia de espíritu». Con ella no nos referimos a algo determinado que hallamos percibido y a lo que vayamos a reaccionar. Antes bien, se quiere decir que se está atento y

a la guarda de todo lo que pueda venir. Según lo interpretaba la filosofía griega, es éste el modo de vida de los dioses, los cuales hallan su plena culminación en ese contemplar, en la *theoría*. Aquí, el sentido originario de la expresión griega *theoría* significa algo importante. La palabra griega se refiere a la participación en un acto festivo, al estar presente en él. Contemplar, pues, no es ser un mero espectador. Quiere decir «estar totalmente imbuido en ello», es decir, una suma actividad y realidad. De hecho, para la palabra griega *enérgeia* se necesitan estas dos palabras como traducción: actividad y efectiva realidad. Quien participa así en un culto deja también «emerger» a lo divino, de modo que está ahí como una manifestación corporal. Donde más cierto resulta esto es en la obra de arte. También de su manifestación decimos que «así es». Asentimos a lo que emerge, no porque sea una copia exacta de algo, sino porque, en cuanto imagen, es como una realidad superior. Puede que sea, además, una copia de algo. Pero no tiene por qué tener en sí nada de copia. Piénsese, por ejemplo, en lo que los cultos mistéricos guardaban como un secreto sagrado. Así, la obra de arte está ahí, y es tan «verdadera, tan siendo». Tiene en la ejecución su ser culminado (*télos échei*).

La cosa es suficientemente significativa. *Alétheia* no se refiere simplemente al desocultamiento. Cierto es que hablamos de que «emerge», pero el emerger tiene una constitución peculiar. Consiste en que una obra del arte se presenta en tanto que se oculta (*verbirgt*), y a la vez, responde de sí misma (*verbürgt*). Lo que los griegos llamaban «resplandecer de lo bello» pertenecía a un orden del mundo que ofrecía su verdadera culminación en el firmamento estrellado. Por ello, la separación del producir artesanal o con máquinas de lo que es el arte en el sentido moderno, se refiere a un «emerger» en un sentido más radical. «Algo» emerge porque está dentro y, en cierto sentido, es algo oculto que tiene que emerger. Ahora bien, el desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma, y no en lo que digamos sobre ella. Sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada nuevo encuentro. Es algo que todos conocemos. El que contempla una pintura busca la distancia justa en la que ésta emerge correctamente. El que contempla una escultura tendrá que dar varias vueltas a su alrededor. El que contempla un edificio acaba pidiendo «andar» por él, a fin de ganar distancias y vistas cada vez cambiantes y diferentes. ¿Quién es el que mantiene aquí la distancia? ¿Es que hay que elegir una posición propia a voluntad, y mantenerla después? Hay que buscar el punto a partir del cual «emerge» mejor. Este punto no es la propia posición. Uno se pone simplemente en ridículo cuando, frente a una obra de arte, dice —cosa que, por lo demás, se

puede decir— que no se pone en la posición de la obra. No hay una distancia semejante. Cuando una obra de arte pone en juego su fascinación, viene a desaparecer todo opinar y todo lo opinado.

Lo mismo vale cuando se trata de una poesía. Haremos bien en acordarnos aquí del concepto hegeliano de lo absoluto. Es más, tenemos que cuestionarnos si en la obra de arte, tal como se hace en las obras de artesanía, es posible separar el hacer de su producto, el cual, posteriormente, queda confiado a sus fines de uso. Es claro que la obra de arte no es una obra en el mismo sentido. Al decir de ella que «algo» tiene que emerger, tendríamos que pensar, más que en la artesanía, en la naturaleza cuando, en primavera, hace brotar las flores. La obra de arte no es precisamente un producto que quede listo después de haberse hecho el trabajo. No es un objeto al que sea posible acercarse con un patrón para medirlo. Una obra de arte real y efectiva no se deja concebir por procesos de medida, tampoco por el número de *bits*. No es el caudal de información, tal como el que pueda recibirse de periódicos, fotografías, crónicas de viaje o novelas, un patrón para medir el valor artístico de una obra de arte. Nada de lo que pueda constatarse de ese modo en un cuadro es precisamente el arte que lo distingue.

Esto se muestra, por ejemplo, en las posibilidades que una ciencia como la Historia del Arte tiene frente a la obra de arte. Tenemos aquí, por caso, la temática iconográfica con la que, indiscutiblemente, la Historia del Arte como ciencia ha obtenido muchos logros en este siglo. Pero, la ciencia, en tanto que mantiene la correcta conciencia metodológica, se sabe a sí misma en la perspectiva de la copia. Con irónica claridad mostraba Platón lo que resulta de orientarse únicamente por la copia y su corrección, al calificar de «falso», por ejemplo, el que, en una escultura colosal, para producir el efecto deseado, las partes superiores se modelen más grandes de lo que sería «correcto» (*Sof.*, 235*e*). La propia teoría platónica de la belleza proporciona una evidencia en contra de eso y, pasando por Plotino, ha encontrado sucesores hasta Hegel, quien describe el arte como la «manifestación sensible de la Idea». ¿Proporciona Plotino una pista más cuando dice que un rostro puede aparecer ya bello, ya feo, incluso si no tiene lugar la más mínima alteración medible? Al decir esto, Plotino tiene también ya a la vista lo bello del arte, que en Platón y Aristóteles sólo de paso hemos encontrado mencionado. Para nosotros, lo esencial es que aquí se trata de un «a-parecer» (*Er-Scheinen*). En tanto que parecer es, por su esencia, una apariencia que cambia. Y, sin embargo, existe el resplandecer de lo bello como el encanto del arte, ya sea en el ver, ya sea en el oír, en las artes plásticas, en la poesía o en la música.

El arte es en la ejecución. Tal es el resultado de nuestra meditación conceptual retrospectiva sobre la teoría griega de la belleza y de su aplicación. Mas esto significa: ni el modo de ser de la obra de arte es lo creado, ni aciertan en la cuestión conceptos como producción o reproducción de la obra por parte del receptor. Más aun: hacer esta diferenciación es, directamente, un desacierto. Claro es que el artista, el escultor, el pintor, el poeta, realizan un trabajo planificado, hacen acaso un gran número de bosquejos y ensayos para llevar a cabo su plan. Pero no es un producir algo que otro quiera tener para hacer uso de ello. Ambos son conceptos inadecuados que tapan la secreta mismidad del crear y el recibir. La creación artística no es algo que se haga, ni es rehecha o revivida posteriormente. Venimos diciendo que algo emerge y que hay algo dentro. Pero qué y cómo, qué es lo que emerge ahí, es algo que no puede decirse. El pintor puede decirlo en su cuadro, y puede intentar que su trabajo salga bien, y el que lo contemple estará al otro lado, con concentrada fuerza. Acaso encuentre que «algo emerge» o que «algo hay ahí dentro». Pero, con certeza, no es lo copiado lo que sale, de modo que se lo conozca y re-conozca. No es ésa la declaración del cuadro.

«Lo que emerge» es, antes bien, algo que no se había visto nunca antes. Incluso cuando se trata de un retrato, cuando se conoce al retratado y se encuentra que el cuadro se le asemeja, es como si no se lo hubiera visto nunca. Hasta tal punto *es* él. Uno se ha introducido con el mirar, por así decirlo, y cuanto más se hacía eso tanto más ha emergido. El retrato es, desde luego, un caso especial. Sin embargo, en el caso de una imagen de Dios o de un santo, uno se dice lo mismo. El cuadro tiene su propia grandeza. Se dice incluso en el caso de un maravilloso bodegón o de un paisaje, porque todo en el cuadro concuerda hasta tal extremo. Y entonces uno abandona cualquier referencia a una copia. Tal es la grandeza del cuadro.

O bien se lee un poema. Se lo vuelve a leer. Se lo atraviesa, y él lo acompaña a uno. Es como si empezara a hablar, a cantar, y uno canta con él. Cuando se trata de música, ya sea porque uno también toca y «sigue las notas», como se suele decir, o porque esté escuchando, todo está ahí, repetición, variación, inversión, becuadrado, y le está prescrito a uno directamente. Pero sólo emerge y le entra a uno cuando uno acompaña, ya sea tocando, ya como oyente. Si no, pasa de largo y le parece a uno vacía.

Quedémonos en el poema. Cuando se lee un poema, o «se lo recita» uno para sí, hay en él toda suerte de cosas por comprender, que se han hecho totalmente presentes. Un verdadero torrente de imágenes y sonidos le llena a uno, que al final se dice: «qué bonito», o bien, aca-

so, «pero qué bien está puesto todo ahí», «qué perfección». Se ha obedecido el dictado. Se lo escucha directamente según se lee el poema, y por cierto, siempre algo menos correctamente que cuando se lo recita uno a sí mismo.

Lo que he descrito es la grandeza de la imagen en las artes plásticas y la dictadura del texto en la «literatura». En ambos casos, se trata de un poder normativo. Como toda norma, sólo es alcanzable por diversos grados de aproximación. Pero no; eso es precisamente sólo lo que decimos cuando reflexionamos posteriormente sobre ello. En la ejecución, es diferente. Entonces, está «correctamente ahí», el cuadro, el poema, la canción. Ha emergido. A partir de aquí se entiende también el sentido primitivo de crítica: que se distinga algo, como obra de arte, del no-arte (y no que se sepa mejor y más que el artista).

Ahora, ya no preguntamos cómo es propiamente una tal ejecución: cómo empieza, acaba, cuánto tiempo dura, cómo le persigue a uno y cómo se hunde al final, permaneciendo, sin embargo, en alguna parte, y pudiendo volver a surgir. Una cosa así no la preguntamos. Eso es lo que hemos aprendido precisamente en la *enérgeia* de Aristóteles, olvidando así el preguntar. Ciertamente, es un «rato»; pero un rato que no mide nadie, y que no se encuentra largo por tedioso, ni breve por entretenido.

Sin embargo, un cuadro o un texto poético se construye en la sucesión del tiempo, y ello «lleva tiempo». Mas esto sólo lo decimos cuando fabricamos el tiempo vacío, el único en el que todo se vuelve medible [15]. El tiempo lleno, cumplido, no dura ni pasa. Y sin embargo, ahí acontece de todo.

Al modo en que acontece ese acontecer lo llamo, tanto en el cuadro como en el libro, «leer». «Leer»; se sabe lo que significa saber leer y no ser analfabeto, lo cual, desde luego, no es más que el primer paso hacia la competencia que exige una obra de arte. Pero, al menos, uno no se figura que ya es capaz por ello, como cree la mayoría cuando mira. En verdad, es preciso aprender tanto el mirar como el escuchar música. «Leer» viene del latín *legere* [16], coger, escoger, y tiene las múltiples resonancias de recoger, escoger, espigar, mondar, igual que en la vendimia, esto es, la cosecha que permanece. Pero leer quie-

---

[15] Sobre la distinción entre tiempo «vacío» y tiempo «lleno», véase mi escrito en *GW*, 4, pp. 137-153.

[16] Las asociaciones que siguen resultan mucho más evidentes en el original alemán, donde *lesen* significa, y se sigue usando, tanto «leer» como «recoger», en el sentido de una tarea agrícola. Todas las «resonancias» mencionadas contienen el tema *les-*. (*N. del T.*)

re también decir lo que empieza con el deletrear cuando se aprende a leer o a escribir, y aquí vuelven a aparecer numerosas resonancias. Se puede leer sólo el principio de un libro, o leerlo hasta el final, puede uno meterse en el libro, reanudar la lectura, consultar o releer en voz alta, delante de otros —y también toda esta serie de resonancias apunta a la cosecha recogida y de la que nos alimentamos.

Esta cosecha es el todo de sentido que se construye, una conformación de sentido a la vez que una conformación de sonido. Es como si fueran los elementos con los que se construye el sentido: motivos, imágenes y sonidos. Mas no son las letras, las palabras, las frases, los períodos o los capítulos. Tales cosas tienen su lugar en la gramática y la sintaxis, son parte del mero esqueleto de la escritura y no de la figura de la forma (*Formgestalt*). La figura de la forma es lo que emerge gracias a los medios lingüísticos —poéticos o en imágenes—, los cuales construyen la figura en el flujo de su juego conjunto. Posteriormente, todo esto puede ser plenamente articulado, y quizá le venga bien al mirar o al oír efectivos, a la ejecución, de modo que ésta gane diferenciación. En general, sin embargo, la figura de la forma del cuadro o del texto se constituye sin una distinción explícita. La ejecución es la interpretación [17].

Si me he concentrado en el concepto de lectura, ello ha sido para señalar claramente la diferencia entre la exterioridad de lo que hay ahí delante —por ejemplo, los colores, las palabras, o los signos escritos—, de lo que el concepto de ejecución tiene que realizar aquí. Hay que tener entonces claro qué es lo que ocurre en la ejecución de la lectura: leer no quiere ser una reproducción de lo originariamente hablado. Éste era el gran error de Betti, que distinguía aquí dos sentidos de interpretación, uno teórico, y otro en al ámbito de las artes transitorias, en el caso, verbigracia, de la música o del teatro, donde se está tentado de hablar de «reproducción». Precisamente en la música es posible mostrar que la interpretación no consiste en repentizar correctamente el texto con las notas. Asimismo, cuando se lee así un texto lingüístico de índole poética, no se le llamaría a eso leer, sino deletrear, o «recitar». El concepto de lectura, pues, debe distinguirse claramente de lo que se llama reproducción; y así, también el concepto de interpretación tiene que ser distinguido del aspecto de la mera reproducción. El que hace música, y no la deletrea, es, en verdad, en tanto que intérprete, el que ejecuta la música, de tal suerte que ella emer-

---

[17] Véase, «Hören-sehen-lesen» (Oir-ver-leer), *GW*, 8, así como «Sobre la lectura de edificios y cuadros» (III, 18).

ge. La perfecta reproducción técnica, y por desgracia también, en principio, el disco o cualquier otra forma de reproducción tecnológica, como las fotos a color de obras pictóricas, es, realmente, sólo reproducción sin interpretación. En la época de la reproductibilidad, se hace preciso recordar qué es propiamente interpretación.

Hay una polémica contra la interpretación, y una justificada crítica a ella, cuando se pone violentamente por delante de la obra de arte y se distancia de ella. El que se arrogue algo así es consecuencia de un concepto de ciencia totalmente prendado de la objetivización. Todo lo que se pueda concebir en una obra de arte —que tiene su ser en la ejecución— por medio de objetivización y método científico, no deja de ser necesariamente secundario y, en esta medida, directamente, no verdadero. La verdad que buscamos en la declaración del arte es la que se puede alcanzar en la ejecución. La célebre polémica de Susan Sonntag pone el dedo en la llaga cuando se trata de la interpretación científica de poesía y arte. La metodología científica no le permite a la obra del arte aparecer en su propia luz. Necesita iluminar en exceso. Heidegger dijo una vez que toda interpretación tiene que iluminar en exceso. Al final, siempre es así, cuando uno se refiere a una ejecución. Sólo retirando todas las objetivizaciones aisladas puede la interpretación servir a la ejecución misma. Así, en todo caso, en una obra de arte ocurre que sólo tiene su ser en la ejecución. Pero también es así, desde luego, en filosofía, de seguir a Kant o a la Carta VII de Platón.

No hablaba yo por las buenas del flujo de la configuración que acompaña al leer, la cual se anuncia en la correcta acentuación, para el caso del texto lingüístico, o en el justo fraseo, para la música. Vuelve a hacerse claro aquí qué es la ejecución. Precisamente, no es un comportamiento cognoscitivo objetivizante. Antes bien, es la multiplicidad fundida en la ejecución. Esto es lo que Aristóteles llamaba *enérgeia*. Esta creación conceptual suya surgió para distinguir la matematización pitagórica del universo y la música de éste. Lo que nosotros llamamos naturaleza, y los griegos *phýsis*, es, por encima de todo, lo vivo en su movimiento. El recorrido de un cuerpo por un trayecto de espacio y tiempo hace calculable y fabricable el movimiento; pero no es ésa la *enérgeia* de lo vivo, del modo que lo es el ver y la vigilia del que piensa. De esto saco una consecuencia que, al principio, puede resultar desconcertante, pero que tiene su evidencia: la naturaleza y el arte están más cerca uno de otro que de la fabricación planificada de productos creados en el taller. En el caso de naturaleza y arte, nuestra lengua habla de «unidad orgánica». No ha sido hecha previamente por nadie. Esto lo vio Kant al concebir juntos la capacidad de juicio estético y el teleológico. Claro que, teniendo la vista puesta

en el concepto de ciencia de la Física moderna, no le reconoció validez objetiva al concepto finalidad, ni en la estética ni en el conocimiento natural. Esto es algo que sólo se atrevió a hacer el Idealismo alemán —descubriendo así «el arte» como arte [18].

A ello conduce, en definitiva, que el arte tenga su lugar cerca de la «teoría». Realmente, es ya bien conocida por la historia del pensar la íntima cercanía de arte y ciencia, que se desmarca frente a toda activación práctica. Así, cuando se quiere comprender el sentido moderno de arte y su pretensión de absolutidad, ello constituye un resultado positivo, a la vez que una justificación del recurso a los conceptos fundamentales de la filosofía teórica. Mientras que la obra del artesano, o de sus sucesores industriales, sirve a un uso, la obra de arte está ahí para sí misma y es, en su modo de ser, pura *enérgeia*. Los griegos no establecían otra diferencia entre artesanía y arte. Pero no dejaban de distinguir con toda nitidez entre *techné* y *praxis*, hasta hacer de ello un principio. Lo natural y lo vivo es naturaleza en todas las fases de su existencia, como semilla, como embrión, cuando sale del suelo, en todo su crecimiento, su maduración, su fruto. Todo eso no es sino una única ejecución de «naturaleza a naturaleza», como dice Aristóteles [19]. Pero precisamente esto es lo que distingue al arte frente a los productos fabricados. La obra del arte no es fabricada como una mercancía (incluso cuando es llevada al mercado), cuando está en una colección, un museo, o donde sea, para que sea ejecutada en la contemplación, o cuando un libro espera en la biblioteca a ser experimentado como arte en la ejecución de la lectura. Eso no es lo que habitualmente hacemos, es una praxis suprema, tal como ya conocíamos la *theoría* griega. El arte es en la ejecución, igual que la lengua es en el conversar.

El tema imagen y cuadro, arte plástica y arte poética, no acaba de agotar en toda su dimensión, ni mucho menos, lo que tenemos que abarcar con la vista cuando se trata del carácter de ejecución del arte. Esto puede examinarse en dos ejemplos. Uno es la arquitectura. Tiene ésta, en cierto sentido, y según yo acentuaba en *Verdad y método* [20], una función sustentadora, creadora de espacio, para toda ejecución de arte. Sin embargo, la arquitectura no es mera fabricación de un producto con un fin, dentro del cual pueda tener lugar el juego de la eje-

---

[18] Cfr. el madurado estudio de Jürger-Eckardt Pleines, *Ästhetik und Vernunftkritik*, Hildesheim/Zúrich/Nueva York, 1989, y el ensayo «Einheit und Mannigfaltigkeit im ästhetischen Urteil», en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissensschaft*, 33 (1988), pp. 151-175.

[19] *Fis* B1 193*b*, 12-1: *he phýsis... hodós estin eis phýsin.*

[20] *GW*, 1, pp. 161 ss.; trad.: *VM*, pp. 210 ss.

cución del arte, como pueda ser un teatro, una galería o un auditorio. Antes bien, la arquitectura es fiel a su determinación en un sentido doble.

Ciertamente, un edificio apenas podrá ser nunca producto de las artes que en alemán se llaman libres. Sirve a un fin, y tiene su lugar en medio de la vida práctica. No obstante, llamamos monumento arquitectónico a edificios como iglesias, palacios, ayuntamientos, o incluso una galería comercial o una estación, lo cual quiere decir algo que despierta la memoria y le da a uno que pensar[21]. Es cierto que no está ahí para que meramente se le contemple, sino que sirve a un fin, y, sin embargo, es una obra de arte.

Desde luego, hay que enfatizar que la furia reproductiva de nuestra era, obsesionada por la técnica, genera una falsa apariencia. La reproducción fotográfica de obras arquitectónicas tiene la fatal tendencia de falsearlas, transformándolas en un efecto pictórico. Ello conduce a una intimidad no verdadera y, a consecuencia de ello, a una decepción, cuando ya no se ve la obra arquitectónica bajo la falsa apariencia de la foto, sino que se la encuentra por primera vez en su realidad, y se penetra en su pensamiento arquitectónico. Es casi como con la copia a color de una pintura, que se presenta como el cuadro que no es, o como con la obra poética o literaria que sólo se conoce por la crítica del periódico. Algo análogo ocurre con la función de finalidad del edificio. En tanto que obra de arte, sólo emerge cuando, en medio de su uso, resplandece, por así decirlo, como todo lo bello. Está uno moviéndose, con un fin determinado, dentro de una iglesia, por ejemplo, o en una casa de pisos, y de pronto, se queda uno plantado, como por un conjuro. Ello no tiene por qué implicar que se olviden los fines de la propia actividad. Igual que con el fin cultual del templo, también, en cualquier otro sitio, una importante escalera puede insertarse en las ejecuciones de la propia vida.

Nos encontramos así en el otro concepto problemático que quería examinar: el concepto de lo decorativo. Lo que llamamos «decorativo» está pensado ya a partir del concepto de arte, y cuando, por ejemplo, encontramos que un cuadro, una pintura, es decorativa, casi estamos haciendo una crítica. Propiamente, ahí no emerge nada, o bien, no hay nada dentro. Y es que lo que es decorativo no tiene realmente que emerger, sino que tiene su determinación como trasfondo. Cuando semejante trasfondo llama demasiado la atención, como en aquellos

---

[21] En alemán, monumento (*Denkmal*) tiene la misma raíz que pensar (*denken*) y recordar (*gedenken*). (*N. del T.*)

tapices con figuras, por ejemplo, en los sueños febriles de mi infancia, semejante decoración falta a su determinación. Sin embargo, cuando hablamos, por ejemplo, de un ornamento que se clavara en los ojos, estamos hablando de arte. Puede que ahí se esté admirando más la destreza artística y el gusto, precisamente porque no llama la atención, y permanece retirado. Pues no siempre existe una diferencia nítida entre arte y artesanía, tampoco en la arquitectura. Pero esto apunta ya a la tensa dialéctica de lo bello, en la medida en que también el arte decorativo tiene su ser únicamente en el carácter de ejecución. Con la arquitectura, sin embargo, es diferente. En ella, el pensamiento arquitectónico empieza por quedarse detrás de la finalidad, hasta que casi le asalta a uno, y entonces, la referencia a la finalidad pasa a segundo plano, de modo que lo representativo de la obra arquitectónica nos llena completamente. Es como «música callada» (Goethe).

El que la función acompañante y la presencia (*Präsenz*) se entretejan no sólo es importante aquí, sino en toda ejecución de arte. Pues todo nuestro ver, igual que todo nuestro oír, se halla dominado por la ley del contraste. El entorno de todo lo que contemplamos también juega siempre. Esto no sólo es cierto para las artes plásticas, sino igualmente para la poesía. El abotargamiento del gusto y la excitación de lo nuevo juegan un papel. Pero en la arquitectura vuelve a ser diferente. No sólo están jugando en ella las condiciones de acompañamiento. Antes bien, el pensamiento de la finalidad pertenece él mismo a la creación arquitectónica. Cuando la referencia a un fin de una construcción no es demasiado clara, ello puede producir desconcierto, como en la Porta Nigra en Tréveris, que casi tiene algo de inquietante, como de una tumba, o como cuando, en el altar de Pergamon en Berlín, su escalera se dirige hacia la pared, o el coro de la catedral de Hildesheim, que da directamente a un muro. De una construcción forma parte precisamente un contexto previamente dado, en el que ha de insertarse. El efecto espacial entra también en la intención. Desde luego, ocurre a menudo que los edificios están como perdidos, como pétreos testigos de un pasado en un entorno extraño, y, sin embargo, también ellos siguen siendo una existencia inconmovible.

La mirada a la arquitectura y el papel de lo decorativo mantienen un significado sobresaliente, en tanto que era característico del arte en la modernidad el que su «sitio en la vida» se hubiera vuelto cuestionable. La arquitectura representa la permanente tarea de realizar lo que las artes «libres», en su propia ejecución, ya sea como obra de imagen, de poesía, o de sonido, pueden realizar en virtud de su propio poder formador, a saber: atraer hacia sí y actuar sobre la configuración de toda la ejecución vital. A esta especie de actuación e influjo que

ejerce lo llamamos «estilo». Se trata de algo global, que se constituye y se coordina en diferentes ámbitos. Existe el estilo del escribir, y, naturalmente, también el estilo del habla, el estilo en el trato con los otros y en la configuración global del entorno en el que tiene lugar la vida humana. Si, al final, la arquitectura acaba jugando en esto un papel especial para formar y representar el estilo, se lo debe a su tarea de configurar el espacio, con la cual, a la vez, ofrece a todas las demás artes un asiento en la vida —para su propia fuerza creadora de estilo y su verdad.

El examen de la arquitectura y de las artes decorativas no es, pues, un mero apéndice, después de que nuestra investigación se había concentrado con toda intención en el concepto de arte de la Edad Moderna. Pues habíamos visto que, de hecho, la relevancia filosófica del arte no se llegó a imponer hasta bien tarde, y desde luego, ello significó, a la vez, que el arte perdía su sitio en la vida y se volvía problemático. Este sitio había sido siempre algo obvio, desde las pinturas rupestres de la Prehistoria, pasando por el arte de tiempos antiguos, hasta el final del siglo XVIII. De un modo evidente, la arquitectura y las artes decorativas permanecían inseparables del conjunto de la configuración de la vida. Así, en estos géneros artísticos, la pretensión de absolutidad del arte sólo puede imponerse al distanciarse expresamente de toda función de finalidad. En verdad, algo de ese distanciamiento pertenece a toda manifestación de lo bello. Para el mundo antiguo, esto se entendía de suyo, y no era problema alguno: las esculturas divinas egipcias y griegas estaban ligadas a un orden de vida sagrado, igual que los monumentos funerarios antiguos. Esto resulta palmario. Incluso si en la Acrópolis de la Atenas de Pericles se almacenaban grandes tesoros artísticos, no dejaban de estar siempre listos para las ocasiones de culto.

Con algunas alteraciones características, lo mismo vale para la Era Cristiana y sus comienzos. Así, se ha estudiado, con razón, el tema de cómo el «cuadro» se fue desprendiendo paulatinamente en el Occidente cristiano de ese orden de vida cultual (H. Belting). Ya hemos enfatizado que el planteamiento iconográfico se halla orientado al carácter de copia. Pero esta dirección de investigación no es, sin embargo, una simple investigación documental, sino investigación artística, precisamente porque la función de copia tiene un particular significado para el sitio en la vida. Una orientación metodológica diferente es, por ejemplo, cuando (con Gombrich) se habla de una culminación de la idea de cuadro en el desarrollo de la pintura hasta el Renacimiento. Lo cual no excluye, sin embargo, el que las representaciones del Pantocrátor de los frescos medievales, por ejemplo, irradien una solemnidad insuperable, con la que no pueden competir los cuadros de

madonnas renacentistas. En verdad, este hecho no hace sino señalar hacia la absolutidad y simultaneidad de todo arte por la que hemos preguntado.

No necesito seguir desarrollando las múltiples posibilidades de ordenar la evolución histórica; baste recordar el caso de Rafael y cómo ha cambiado su fama en la historia. O la tardía revaloración del Barroco, por ejemplo. Podríanse seguir trazando las líneas que articulan desde siempre, y hasta hoy, la historia de las artes plásticas con sus cambios de gusto, sus nuevos giros y cambiantes influencias. En particular, podría ser la historia del cuadro sobre madera, que abrió directamente un nuevo tiempo de la imagen, del que surgieron la galería, el museo, o simplemente la exposición de colecciones. Se diga lo que se diga contra las pérdidas que supone la nueva apatridad, la ausencia de lugar para el arte y los artistas, lo cierto es que no puede tomarse en serio ningún programa de política artística que no reconozca la pretensión de absolutidad de todo arte. El hecho de que se haya terminado la época de los estilos arquitectónicos comunes a toda Europa no cambia nada. Mnemosyne sigue siendo la madre de las musas. El presente del pasado pertenece, en tanto que arte, a la esencia del espíritu. Las heridas del espíritu no dejan cicatrices (Hegel).

Índice de nombres *

ADORNO, Theodor W. (1903-1969): 157.
APOLLINAIRE, Guillaume de Kostrowitsky (1880-1918): 98, 99.
ARGULLOL, Rafael: 17.
ARISTÓTELES (384-322 a. C.): 12, 13, 26, 85, 87-90, 106, 126-128, 135, 156, 173, 180, 184, 185, 225, 243, 287-289, 293, 294, 296, 300, 302, 303.
AUERBACH, Erich (1892-1929): 108.

BALZAC, Honoré de (1799-1850): 173.
BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1714-1762): 153.
BECKER, Oskar: 170, 199.
BENJAMIN, Walter (1892-1940): 285.
BENN, Gottfried (1886-1956): 74.
BETTI, Emilio: 198, 301.
BETTI, Ugo: 198.
BLOCH, Ernst (1885-1977): 186.
BLUMEMBERG, Hans: 98, 106.
BOHR, Niels Henrik David (1885-1962): 224.
BRACQUE, George (1882-1963): 225, 239.
BROCH, Hermann (1886-1951): 80.
BRÖCKER, W: 85, 208.
BROD, Max (1884-1968): 265, 270.
BUBER, Martin (1878-1965): 157.
BURCKHARDT, Jacob (1818-1897): 246.
BÜCHNER, Georg (1813-1837): 291.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681): 217.
CASSIRER, Ernst (1874-1945): 168.
CELAN, Paul (1920-1970): 198.
CÉZANNE, Paul (1839-1906): 225, 239, 240.
CHISTSEVSKII: 108.
COHEN, Hermann (1842-1918): 184.
COLLINGWOOD, Robin George (1889-1943): 255.
CROCE, Benedetto (1866-1952): 106, 107.

DA VINCI, Leonardo (1452-1519): 67.
DERRIDA, Jacques: 191.
DESCARTES, René (1596-1650): 129, 231.
DICKENS, Charles (1812-1870): 266.
DIECKMANN, Johannes (1893-1969): 108.
DILTHEY, Wilhelm (1833-1911): 295.
DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich (1821-1881): 116, 117, 173, 267.
DOTTORI, Ricardo: 21, 267.
DROYSEN, Johann Gustav (1808-1884): 58, 59.
DUQUE, Félix: 30.
DURERO, Alberto (1471-1528): 260.

EINSTEIN, Albert (1879-1955): 224.
EMPÉDOCLES de Agrigento (483-430 a.C.): 106.
EPICURO de Samos (341-270 a.C.): 158.
ERNST, Max (1891-1976): 232.
ESQUILO (525-456 a.C.): 105.

FABIAN, Walter: 106.
FEUERBACH, Anselm von (1829-1880): 246, 250.
FICHTE, Johann Gottlieb (1762-1814): 167, 168.
FIELDER, Konrad (1841-1895): 224, 226.
FLACIUS, Mathias F. Illyricus (1520-1575): 148.
FRANK, Manfred: 166.
FRIEDRICH, Hugo: 193.
FUBINI, E: 83.

* Elaborado por Miguel Ángel Ramos Sánchez.

FURHMANN, Manfred: 105, 106.

GALILEO GALILEI (1564-1642): 231.
GARCÍA MORENTE, Manuel (1888-1942): 153.
GEHLEN, Arnold (1904-1976): 34, 82, 223, 225-227, 230, 235.
GEORGE, Stephan (1868-1933): 100, 191, 205, 261.
GIORGIONE, Giorgio da Castelfranco (ca. 1477-1510): 256, 257, 260.
GIOTTO di Bondone (1266-1337): 226.
GOETHE, Johann Wolfgang von (1749-1832): 62, 66, 69, 75, 103, 111, 119, 158, 167, 191, 242, 246, 247, 290.
GOGOL, Nicolai (1809-1852): 173.
GOMBRICH, Ernst Hans: 306.
GRIS, Juan (1887-1927): 82, 85, 223, 225, 226, 239.

HEGEL, G. W. F. (1770-1831): 12, 13, 17, 22, 26, 55, 102-104, 107, 109, 120, 123, 155, 160, 167, 168, 178-180, 186, 200, 201, 249, 281, 282, 284, 291, 298, 307.
HEIDEGGER, Martin (1889-1965): 13, 18, 19, 22, 26, 114, 165, 173, 176, 181, 183-186, 196, 302.
HEINE, Heinrich (1797-1856): 100, 109.
HEINRICH, D: 99, 102-105.
HEMPEL, Carl Gustav: 108.
HERÁCLITO de Éfeso (ca. 540-480 a.C.): 151, 180.
HERDER, Johann Gottfried (1744-1803): 173, 200, 279.
HERÓDOTO (s. V a.C.): 107, 111.
HESÍDODO (ca. 700 a.C.): 80, 111, 142, 143, 200, 247.
HOFMANNSTHAL, Hugo von (1874-1929): 216.
HÖLDERLIN, Friedrich (1770-1843): 69, 80, 118, 178, 194, 197, 246, 247.
HOLENSTEIN, E: 193.
HOMERO (s. X-IX a.C.): 80, 105, 111, 113, 143, 199, 200, 247, 248, 253.
HOTHO, Heinrich Gustav (1802-1873): 291.
HUSSERL, Edmund (1859-1938): 118, 156, 166, 175, 183, 184, 194, 199, 226.

INGARDEN, Roman (1893-1970): 193, 194, 262.
ISER, Wolfgang: 14, 97, 109.

JACOBO de Udine: 238.
JAKOBSON, Roman (1896-1982): 193.
JASPERS, Karl (1883-1969): 173.
JAUSS, Hans Robert: 14, 97, 99, 108, 170.
JÜNGER, Ernst: 75.

KAFKA, Franz (1883-1924): 33, 78, 265-276.
KAHNWEILER, D. H.: 82, 85, 225, 226.
KANDINSKY, Wassily (1866-1944): 227, 228, 232.
KANT, Immanuel (1724-1804): 12, 40, 56, 57, 63, 64, 66, 85, 86, 133, 153-170, 193, 195, 225, 229, 280, 296, 302.
KIERKEGAARD, Søren Aabye (1813-1855): 59, 173, 269, 281.
KLEE, Paul (1879-1940): 227, 228, 243.
KLEIST, Heinrich von (1771-1811): 205.
KOSELLECK, Reinherd: 107.
KRACAUER, Sigfried (1889-1966): 106, 107.
KRAMM, Willibald: 33, 265-276.

LAO-TSE (s. V o IV a.C.): 140.
LESKY, Albin: 248.
LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781): 279, 280.
LLLEDÓ, Emilio: 13.
LUBBE, Hermann: 116.
LUCANO, Marco Anneo (39-65 d. C.): 106.
LUTERO, Martín (1483-1546): 114, 115, 150.

MACKE, August (1887-1914): 232.
MALÉVICH, Kazimir Severínovich (1878-1935): 84, 239.
MALLARMÉ, Stephane (1842-1898): 120, 145, 176, 180, 197, 201, 226.
MANN, Thomas (1856-1941): 80.
MARC, Franz (1880-1916): 232.
MARCEL, Gabriel (1889-1973): 173.
MARCOS, San (s. I. d.C.): 151.
MARQUARD, Odo: 109.
MAURER, Friedrich (1898-1964): 108.
MAYORAL, J. A. 14.
MEIER, Christian: 197.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1908-1961): 173.
MILTON, John (1608-1674): 113.
MONDRIAN, Pieter C. (1872-1944): 149, 223, 228, 229, 232.
MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791): 283.
MÜLLER, Gerhard: 105, 106.
MUSIL, Robert (1880-1942): 80.

NARTOP, Paul Gerhard (1854-1924): 291.
NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900): 136, 173, 183, 246, 284.
NIJHOFF, Martinus (1894-1953): 42.
NOVALIS (Friedrich von Hardenberg) (1772-1801): 150.

OTTO, Walter F.: 213, 216, 248.
OVERBECK, Johann Friedrich (1789-1869): 102.

PAVLOVA, Anna (1885-1931): 194.
PAZ, Octavio: 39.
PERICLES (ca. 495-429 a.C.): 306.
PICASSO, Pablo Ruiz (1881-1973): 85, 223, 225, 232, 239, 260.
PÍNDARO (518-438 a.C.): 200.
PITÁGORAS de Samos (570-497 a.C.): 85, 91.
PLATÓN (428-348 a.C.): 12, 13, 38, 70, 87, 88, 90, 91, 101, 123, 126, 127, 155, 173, 174, 179, 180, 188, 189, 199, 200, 235, 259, 287-290, 292, 293, 298, 302.
PLEINES, Jürger-Eckardt: 303.
PLOTINO (205-270 d.C.): 298.
POUND, Ezra (1885-1972): 100, 229.
PREISENDANZ, W.: 100, 104, 109.

RADDATZ, F. J.: 272.
RAFAEL (Raffaello Sanzio) (1483-1520): 307.
RANKE, Leopold von (1795-1886): 108.
RICOEUR, Paul: 191.
RILKE, Rainer Maria (1875-1926): 74, 191, 203-210, 221, 242, 249.
ROTHACKER, Erich (1888-1965): 107.
ROTHE, Hans: 267.
RÜCKERT, Friedrich (1788-1899): 102.

SARTRE, Jean-Paul (1905-1980): 173.
SCHELER, Max Ferdinand (1874-1928): 183.
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1775-1854): 104, 167.
SCHILLER, Friedrich Johann Christoph (1759-1805): 64, 119, 133, 169, 191, 197, 218.
SCHLEIERMACHER, Friedrich Ernst Daniel (1768-1834): 140, 160, 281, 284.
SCHOLZ, Werner: 34, 250-252.
SCHOPENHAUER, Arthur (1788-1860): 168, 173, 269.
SCHUBERT, Franz (1797-1828): 283.
SCHULTZE, Bernhard: 232.
SELIG, K. L.: 237.
SHAKESPEARE, William (1564-1616): 105, 119, 124.
SNELL, Bruno: 248.
SÓCRATES (470-399 a.C.): 187, 289.
SÓFOCLES (496-406 a.C.): 105, 197.
SONNTAG, Susan: 302.
SPEER, Wawe: 267.
STENDHAL, Henri Beyle (1783-1842): 173.
STERLING, Charles: 238.

TAUBES, Jacob: 106-108.
THACKERAY, William Makepeace (1811-1863): 266.
TIÉPOLO, Gianbattista (1696-1770): 230.
TOLSTÓI, Lev Nikolaievich, Conde de (1828-1910): 173.
TRAKL, George (1887-1914): 100.
TREDE, John H: 164.

UEXKÜLLS, Jakob von (1864-1944): 232.

VALÉRY, Paul (1871-1945): 67, 69, 74, 98, 174, 192, 196.
VAN GOGH, Vincent (1853-1890): 239, 260.
VASARÉLY, Victor: 100.
VATTIMO, Gianni: 17.
VETTER, Ewald M: 237.
VICO, Giovanni Battista (1668-1744): 98, 200.
VIRGILIO Marón, Publio (70-19 a.C.): 113.

WARNING, Rainer: 14.
WELLEK-WARREN: 230.

WIELAND, Wolfgang: 167.
WINCHELMANN, Johann Joachim (1717-1768): 104, 123.
WOLF, Hugo (1860-1903): 199.
ZOLA, Émile (1840-1902): 173.

Índice de conceptos *

Absolutidad (*Absolutheit*): 281, 282, 290, 298, 306.
Abstracción transcendental: 64.
Acontecer: 20, 35, 197.
Actualidad (*Gegenwärtigkeit*): 60, 201, 280, 281, 284, 296.
Alegoría: 78.
Allerdings: 268.
Ambigüedad: 79, 98.
—multisituatividad (*Vielstelligkeit*): 197.
Anticipación de la perfección: 71, 194-196.
Apercepción: 166, 185, 226.
Arquitectura: 42, 226, 241, 256, 303, 305.
Arte: 131.
—como autoconocimiento del espíritu: 55, 102.
—esencia del: 24, 25, 56.
—no objetual: 81, 170.
—obras de: 25.
—verdad del: 17.
—y ciencia: 9, 39, 73, 303.
—y naturaleza: 55.
—y teoría filosófica: 227.
—y vida: 136.
Artista: 73, 82, 232.
—*alter deus*: 67, 291.
Auditorio: 12.
Ausencia: 21.
Autocomprensión: 60, 136, 142.
Autoconciencia: 131, 296.
Autocumplimiento del decir: 27, 117.
Autopresentación (*Sebstdarstellung*): 35.
Azar: 107, 108.

Belleza: 67, 85, 157, 286.
—actualidad de lo bello: 39.
—en la naturaleza y el arte: 57, 63, 64, 163, 235, 242.
—fealdad: 105.
Biblia, Libro Sagrado: 141, 146.
Bodegón: 236-239.

Captación (*Innesein*): 156.
Comentario: 33, 34, 231, 233.
Composición: 237-240.
Comprensión: 13, 14, 16, 19, 20-33, 37, 56-61, 68, 98, 136, 139, 169, 186, 187, 192, 255, 260, 261.
—de la historia: 61.
Compromiso: 33.
Común: 22, 29, 214.
Comunicación: 12, 16, 18, 29, 145, 187, 264.
Concepto: 41, 76, 104, 161, 162, 166, 175-180.
Conciencia:
—comprender conceptual: 102.
—e imagen: 76.
—estética: 18.
—histórica: 17, 64, 283, 284.
—intencionalidad de la: 13, 18.
Conferencia: 12.
Configuración artística: 71.
Conformación (*Gebilde*): 40, 132, 176, 242.
Consumo: 92, 242.
Conversación: 12, 14-16, 20-22, 25, 29, 32, 36, 37, 40, 41, 112, 264, 295.
Copertenencia: 18, 20, 21, 25, 27.
Copia: 195, 237, 290, 298, 306.
Copia/arquetipo (*Bild/Urbild*): 123, 170.
Copia/imagen (*Bild/Abbild*): 40, 134, 170, 171, 280.
Cosmología: 185, 186, 291.
Crítica:
—de arte: 64, 195.

* Elaborado por Miguel Ángel Ramos Sánchez.

—estética: 68, 72.
Cumplimiento (*Erfüllung*): 194.

Declaración (*Aussage*):
—arte como: 12, 25-28, 32, 36, 38, 41, 47, 61, 90, 91, 112, 116, 201, 262, 295, 299, 302.
Demorar (*verweilen*): 30, 295.
Descubrimiento: 60.
Desfiguración: 245, 246, 253.
Devenir: 292, 293.
Dialéctica: 127, 179, 181.
—de inocencia y culpabilidad: 272, 275.
—especulación: 180.
Diálogo: 14, 15, 21, 22, 37, 39, 112, 187, 193, 200, 201, 264, 295.
Discontinuidad de las vivencias: 18.
Disfraz: 87, 126.
Disolución: 75.
Distancia: 16, 21, 30, 39, 42, 55, 59, 128, 136, 143, 179, 201, 206, 288, 297, 298.
—cercanía: 119, 120, 121.

Ejecución (*Vollzug*): 12, 19, 21, 24, 31, 32, 47, 145, 297, 299, 303.
Encuentro: 18.
Enérgeia: 293-297, 300, 302.
Energía espiritual: 92.
Enmudecimiento: 35, 36, 223, 235.
—repudio del sentido: 90.
Ensayo: 12, 33, 34, 41, 242, 273.
Epopeya: 246-248.
Escritura: 16, 139, 140, 146, 187-191, 240, 245.
Escucha: 17.
—como un dejar hablar: 21.
Espectador: 218, 219.
Estética: 24, 100, 291, 292.
—conciencia: 63-72.
—e historiografía: 106.
—educación, en Schiller: 64, 167.
—filosófica: 56, 63.
—hegeliana: 17, 102, 104, 109, 123, 230, 281.
—juicio estético: 63-72, 302.
—y hermenéutica: 5-63.
Estilo: 124, 306.
Estructuralismo: 193.
Exégesis (*Auslegen*): 70, 75.
Exergasía: 142.
Existencia ahí (*Dasein*): 121.
Experiencia del arte: 14, 29, 30, 55, 58, 61, 62, 71, 283, 294.
Experiencia estética: 14, 18.
—y experiencia religiosa: 139-152.
Expresión: 83, 124, 209, 240.
Extrañamiento (*Befremdung*), extrañeza (Fremdheit): 16, 59, 60, 120, 148, 177, 283.

Familiaridad (*Zuhausesein*): 101.
—entrañamiento (*heimischwerden*): 149.
—«hacerse su hogar»: 120.
Finitud: 20, 207, 209, 258.
—*vanitas*: 237, 238.
Forma/contenido: 40, 103, 167, 301.
«Fracaso»: 38.
Fuentes: 58-59.

Genio: 55, 109, 223, 224, 232.
—capacidad congenial: 66.
—doctrina kantiana: 64, 66-69, 86, 160, 161, 165, 167.
Gestalt: 227, 228.
Gesto: 33, 250-253.
Gusto:
—juicio kantiano: 18, 40, 56, 57, 63-65, 85, 157, 162, 165, 167, 169, 195, 229.

Hablar, habla: 112, 140, 188, 190, 204.
Hermenéutica: 14, 20, 27, 35, 42, 57, 140, 186, 259.
—nihilismo hermenéutico: 69.
Historicidad: 18, 55, 107, 185, 186, 282-284.

Iconografía: 258, 261, 298, 306.
Ilustración: 159, 160, 266.
Imaginación: 165.
—intérprete: 14, 29, 69, 73, 78, 273.
Interpretación (*Auslegung*): 15, 16, 21, 26-33, 36, 39, 40, 42, 57, 70, 73-80, 98, 169, 183, 192, 206, 263, 280, 302.
Interpretación (*Deuten*): 75.
Intuición (*Anschauung*): 153-172.
Intuitividad (*Anschaulichkeit*): 153-172.

Juego: 14-16, 21, 28, 35, 56, 128, 129-137, 170, 199, 214.
—acontecer del (*Spielgeschehen*): 31.

Kalokagathía: 291.
Kitsch: 83.

Lector:
—como intérprete: 69.
—como oyente: 11.
Lectura: 13-15, 20, 27-32, 35, 38, 133, 189, 195, 204, 259, 261, 263, 300, 301.
Lenguaje: 15, 16, 19-22, 62, 74, 156, 174, 176.
—del arte: 23, 24, 59, 111.
—filosófico: 179, 180, 199-201.
—poético: 23, 24, 59, 200.
Ley: 116, 146.
Leyenda (*Sage*): 25, 77, 116, 120, 194:
Liberación (*Befreiung*): 41.
«Liberación de lo dicho»: 24.
Libertad: 129, 131, 161, 162.
—«transcendental»: 164.
Literatura: 141, 144, 183-201.

Máscara: 220.
Memoria: 102, 236, 282, 283, 285, 304.
Mens Auctoris: 61, 62.
Mentar (*meinen*): 76, 79, 112.
Metáfora viva: 14.
Mímesis: 28, 81-93, 101, 106, 123-128, 133-135, 162, 175, 195, 220, 224, 237, 240, 242, 288.
Mito: 25, 77, 80, 89, 142, 143, 224, 284.
—mitología estética romántica: 194.
Modificación de neutralidad: 118.
Montaje: 214.
Monumento: 59.
Mostrar: 134, 135.
Motivación: 38.
Mundo: 93, 120.
Museo: 65, 241.
Música: 70, 81, 161, 195, 228, 239, 245, 283, 285, 301, 302.
—estética de la: 83, 124.

Naturaleza:
—y arte: 57, 63, 64, 163, 235, 242, 302.
—y belleza: 57.
No-distinción estética (*ästhetische Nichtunterscheidung*): 40, 128, 142, 168, 170.
Nombrar: 177.
Novela: 74, 97, 178, 193.
Número: 241, 289, 290, 298.

Obra de arte:
—como presente intemporal: 56, 62.
—del lenguaje: 11, 191.
Oír: 34, 36, 189, 191.
—oído interior: 190, 204, 205.
—Oír/pertenecer (*hören/gehören*): 29.
Olvido: 16.
Oráculo: 78.
Orden del arte: 91, 93, 291.
Original: 38, 98.
—significado: 60.
Ornamento, decoración: 86, 238, 304, 305.
Ortografía: 84, 204.

Palabra: 74, 76, 116, 120, 174, 176, 178, 196, 236.
—e imagen: 279-307.
Pensar: 74, 102, 197, 201.
Pintura conceptualizada: 223-233.
Poema: 15, 19, 27, 79, 112, 113, 191, 192, 197, 200, 298, 299.
—didáctico: 106.
Poesía: 98, 104, 162.
—e historia: 127, 135:
—*oral poetry*: 190.
—*poésie pure*: 145, 176-181, 201:
—y filosofía: 102, 104, 139, 173-181, 200.
—y mímesis: 123-128.
—y puntuación: 203-207:
—y verdad: 111-121.
Poética: 101, 102, 123.
Poetizar: 20, 30, 73-80.
Poíesis: 31, 124, 139, 285, 286.
Posición: 118.
Práctica hermenéutica: 34, 97, 281.
Pregunta: 13, 17.
—dialéctica de pregunta y respuesta: 26, 28, 33, 36, 39, 112, 119, 187, 255, 273.
—respuesta: 38.
Presencia (*Präsenz*): 92, 159, 177, 201, 237, 282, 305.
Presentación (*Darstellung*): 25, 34, 93, 163, 164.
Presente (*Gegenwart*): 282, 307.
Progreso: 201.

Promesa (*Zusage*): 115, 116, 120, 146, 147, 270.
Proporción (*Gemessenheit*): 288, 289.
Recado (*ausrichten*): 147.
Re-conocimiento: 88, 89, 126, 127, 149, 150, 245, 260, 288, 299.
Recuerdo: 39, 41, 215.
«Reducción eidética»: 175.
Reflexión: 225, 229, 230.
Reproducción: 125, 198, 301, 302.
Retórica: 29, 123.
Riesgo: 26.
Ritmo: 36, 216.
Rito: 144, 215.

Satisfacción desinteresada: 57, 168.
Sentido: 20, 21, 23, 36, 178, 245.
—de la lengua: 120, 197.
—declaración de: 58.
—exceso de: 61, 177.
—experiencia de: 69.
—realización del (Sinnovollzug): 39.
«Sentirse alcanzado» (*Betroffenheit*): 60.
Significado (*Bedeutung*): 76, 100, 264.
—y lenguaje sígnico: 84, 150-152.
—y sonido: 117, 194, 196.
Símbolo: 62, 75, 145, 149, 245.
Simpatía: 134.
Sublime: 57, 164-166, 214.
Sujeto: 18, 184, 228, 249.
Suspensión (*Aufhebung*): 175, 176, 180, 199.
Sustancia: 184, 185, 249.

Teatro: 88, 145, 213-221, 229.
Techné: 286, 303.
Texto: 140, 192, 198.
—legal: 141.
Theología: 139.
Theoría: 30-32.
Tiempo: 13, 153, 203, 206, 208, 209, 215, 262, 280, 284, 300.
—duración: 59.
Tradición: 16, 21, 31, 37, 55-59.
Traducción: 36-39, 117, 120, 147, 253.
—intraducibilidad: 38, 117, 145, 176, 196.
Tragedia: 87, 119, 178, 249.
Transformación (*Verwandlung*): 40.

Utilidad: 66, 67, 125, 132.

Verdad: 17-19, 23, 26, 30, 80, 88, 102, 104, 111, 127, 142, 280, 282.
—acontecer de la (*Wahrheitsgeschehen*): 15, 22, 31.
—*aletheia* (*Unverhohlenheit*): 113, 288, 296, 297.
—como descubrimiento: 60, 62, 295.
—experiencia de la: 17, 19.
—«falsedad»: 181, 292.
—verosimilitud: 83.
—y belleza: 287, 290.
Visión: 26, 101.

Wirkungsgeschichte: 30.

COLECCION METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

LUCIANO ANCESCHI,: *La idea del Barroco.* Estudio sobre un problema estético.
ROSARIO ASSUNTO: *Ontología y teleología del jardín.*
INGEBORG BACHMANN: *Problemas de la literatura contemporánea.* Conferencias de Francfort.
ANTONIO BANFI: *Filosofía y literatura.*
MARÍA FERNANDA BENEDITO: *Heidegger en su lenguaje.*
ALBRECHT BETZ: *Hanns Eisler.* Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo.
JOSÉ LUIS BREA: *Nuevas estrategias alegóricas.*
GIORDANO BRUNO: *Los Heroicos Furores.*
EDMUND BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (2.ª ed.).
MASSIMO CACCIARI: *Drama y duelo.*
MATEI CALINESCU: *Cinco caras de la modernidad.* Modernismo, vanguardia, decadencia, *kitsch*, posmodernismo (2.ª ed.).
GIANNI CARCHIA: *Retórica de lo sublime.*
FERNANDO CASTRO FLÓREZ: *El texto íntimo.* Rilke, Kafka y Pessoa.
MIGUEL CERECEDA: *El origen de la mujer sujeto.*
LUIS CERNUDA: *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX.*
EUGENIO D'ORS: *Introducción a la vida angélica.* Cartas a una soledad.
EUGENIO D'ORS: *Lo barroco.*
EUGENIO D'ORS: *Tres horas en el Museo del Prado.* Itinerario estético, seguido de los *Avisos* al visitante de las exposiciones de pintura (3.ª ed.).
EUGENIO D'ORS *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte.*
ALFREDO DE PAZ: *La revolución romántica.* Poéticas, estéticas, ideologías.
EUGÈNE DELACROIX: *El puente de la visión.* Antología de los *Diarios* (2.ª ed.).
RENÉ DESCARTES: *Compendio de música.*
DENIS DIDEROT: *Pensamientos sueltos sobre la pintura.*
MARCEL DUCHAMP: *Notas.*
MARSILIO FICINO: *De Amore.* Comentario a *El Banquete* de Platón (3.ª ed.).
ÁNGEL GABILONDO: *Trazos del eros.* Del leer, hablar y escribir.
HANS-GEORG GADAMER: *Estética y hermenéutica.*
A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: *Ut poesis pictura.* Poética del arte visual.
BENJAMÍN GARCÍA-HERNÁNDEZ: *Descartes y Plauto.* La concepción dramática del sistema cartesiano.
SERGIO GIVONE: *Historia de la estética.*
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Una teoría personal del arte.* Antología de textos de estética y teoría del arte.
IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO: *Paisajes del placer y de la culpa.*
REMO GUIDIERI: *El museo y sus fetiches.* Crónica de lo neutro y de la aureola.

GEOFFREY H. HARTMAN: *Lectura y creación.*
LEÓN HEBREO: *Diálogos de amor.*
FRANZ HESSEL: *Paseos por Berlín.*
FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Cartas.*
RICHARD HUELSENBECK (ed.): *Almanaque Dadá.*
DANIEL INNERARITY: *Hegel y el romanticismo.*
JOSÉ JIMÉNEZ: *Imágenes del hombre.* Fundamentos de estética (2.ª ed.).
JOSÉ JIMÉNEZ: *Memoria.*
K. P. KAVAFIS: *Prosas.*
SØREN KIERKEGAARD: *Temor y temblor* (2.ª ed.).
PIERRE KLOSSOWSKI: *El baño de Diana.*
BARBARA KRUGER: *Mando a distancia.* Poder, culturas y el mundo de las apariencias.
ROSALIND E. KRAUSS: *El inconsciente óptico.*
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Laocoonte.*
JOSÉ LEZAMA LIMA: *La materia artizada.* Crítica del Arte.
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Moralidades posmodernas.*
GIOVANNI MACCHIA: *Vida, aventuras y muerte de Don Juan.*
PEDRO MADRIGAL DEVESA: *Robert Musil y la crisis del arte.*
CHANTAL MAILLARD: *El crimen perfecto.* Aproximación a la estética india.
ANTONI MARÍ: *Euforión.* Espíritu y naturaleza del genio.
JOSÉ LUIS MOLINUEVO: *La estética de lo originario en Jünger.*
ANTONIO MONEGAL: *En los límites de la diferencia.* Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas.
LYNDA NEAD: *El desnudo femenino.* Arte, obscenidad y sexualidad.
ECKHARD NEUMANN: *Mitos de artista.* Estudio psicohistórico sobre la creatividad.
NOVALIS, F. SCHILLER, F. y A. M. SCHLEGEL, H. VON KLEIST, F. HÖLDERLIN y otros: *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (2.ª ed.).
JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El sentimiento estético de la vida (Antología).*
EDUARDO PÉREZ MASEDA: *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche.*
OLIVA MARÍA RUBIO: *La mirada interior.* El surrealismo y la pintura.
F. W. J. SCHELLING: *Experiencia e historia.* Escritos de juventud.
DAVID SUMMERS: *El juicio de la sensibilidad.* Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética.
WLADISLAW TATARKIEWICZ: *Historia de seis ideas.* Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética (6.ª ed.).
ALDO TRIONE: *Ensoñación e imaginario.* La estética de Gaston Bachelard.
JOSÉ ÁNGEL VALENTE y JOSÉ LARA GARRIDO (eds.): *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz.*
GIAMBATTISTA, VICO: *Ciencia nueva.*
ROCÍO DE LA VILLA: *Guía del usuario de arte actual.*
STEFANO ZECCHI: *La belleza.*

NOTA FINAL

Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.

Súmese como voluntario o donante y promueva este proyecto en su comunidad para que otras personas que no tienen acceso a bibliotecas se vean beneficiadas al igual que usted.

Borre el libro una vez leído

Para otras publicaciones visite:
www.lecturasinegoismo.com
Facebook: Lectura sin Egoísmo
Twitter: @LectSinEgo
o en su defecto escríbanos a:
lecturasinegoismo@gmail.com

Referencia libro: 1367

Hans-Georg Gadamer es reconocido fundamentalmente como autor de *Verdad y método* (1960), cuya repercusión continúa siendo hoy extraordinaria. Y ello, quizás, hasta el extremo de ensombrecer la fecunda escritura de quien, nacido en 1900, ha acompañado con sus textos los avatares de todo nuestro siglo. Los trabajos aquí recopilados corresponden a prácticamente treinta años e implican una determinada experiencia de una vida filosófica como tarea del pensar. Son escritos cuidados pero no academicistas; no son textos sobre arte, ni incursiones de la filosofía en él. Conllevan una proyección hermenéutica de la estética y estética de la hermenéutica, en la que el arte es no sólo comprensión del mundo sino, más aún, acontecer de la verdad, su ponerse en obra. Resultan claves para una reconsideración de la hermenéutica efectuada por quien es tenido como uno de los artífices de su concepción contemporánea. La escritura, el texto, la lectura, la interpretación se renuevan en una atención a las artes plásticas nada lateral. Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Heidegger... vienen a ser diálogo y conversación, incluso con Kafka. Literatos, historiadores del arte, filósofos, filólogos y artistas encuentran aquí terreno común. No estamos ante aspectos accesorios u obras menores, sino entre escritos decisivos para una adecuada comprensión del «espacio Gadamer» como el de la labor de nuestro siglo: el arte como declaración.

ISBN 84 - 309 - 2819 - 7

LECTURA Y CONTRACULTURA
BIBLIOTECA
www.lecturasinegoismo.com

Distribuido Por:
ARRAYAN EDITORES S.A.
Bernarda Morín 435, Providencia.
Teléfono: (56- 2) 4314200 (mesa central)
Fax: (56-2) 2741041
Santiago de Chile
http://www.arrayan.cl
e-mail: arrayan@arrayan.cl

1232063